



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

Dottorato in Digital Humanities
Curriculum Arte, Spettacolo e Tecnologie multimediali
Università degli Studi di Genova

***Progetto digitale per spartiti, testi e note sugli
allestimenti artistici nei documenti dell'Istituto
Mazziniano di Genova***

Tutor

Prof. Maurizia Migliorini

Prof. Marina Ribaudo

Candidata: Capobianco Chiara

2020

Introduzione	p. 3
1. Il significato della musica nel Risorgimento	p. 6
1.1 Il Risorgimento e Genova	
1.2 La musica, il patriottismo e Mazzini	
1.2.1 “Filosofia della musica” di Giuseppe Mazzini	
1.3 Le arti nel Risorgimento	
1.4 Gli apparati effimeri e i festeggiamenti genovesi per le nozze di Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide	
2. Archivistica digitale e musica	p. 30
2.1 Archivi musicali digitali	
2.1.1 Archivi della Musica (SAN)	
2.1.2 Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, SIUSA	
2.1.3 Progetto Minerva	
2.1.4 Progetto Arca dei Suoni	
2.2 Tecnologie digitali per la documentazione e comunicazione dei documenti d’archivio	
2.2.1 Dall’analogico al digitale	
2.3 Suono arte e digitale	
2.4 Qualità del suono e conseguenze della digitalizzazione musicale	
3. Progetto per un archivio “suonante”	p. 56
3.1 Proposta progettuale per un diverso approccio ad un archivio “suonante”	
3.1.1 Il software utilizzato e i possibili sviluppi	
3.2 Gli inni risorgimentali	
4. Appendice documentaria	p. 65
4.1 I documenti dell’archivio dell’Istituto Mazziniano di Genova	
4.1.1 Gli Inni dell’Istituto Mazziniano	
4.1.2 I documenti riguardanti gli apparati effimeri per le nozze di Vittorio Emanuele e Maria Adelaide	
4.2 L’album inedito di Elena D’Aste	
5. Bibliografia e Sitografia.	p. 145

Introduzione

Il lavoro di ricerca qui presentato è iniziato come uno studio sulla musica genovese negli anni del Risorgimento, quella conservata presso l'Archivio dell'Istituto Mazziniano di Genova in particolare. L'esame dei documenti e dei testi critici è stato condotto simultaneamente, ma si è reso necessario un riesame periodico del materiale che ha portato a nuove interpretazioni e spunti anche per progetti realizzativi.

Una conclusione emersa ha messo in luce che gli elementi che contraddistinguono la musica degli inni risorgimentali hanno un filo conduttore che li lega al pensiero di Mazzini, vero punto di riferimento ideologico dell'intero Risorgimento, e alla concezione della musica cosiddetta alta e dell'arte tutta.

Un punto centrale e finale della ricerca è, anche, porre le basi per un processo di valorizzazione più ampio del Risorgimento genovese come periodo storico di cui la città ligure rappresenta una sede di primario rilievo, soprattutto dal punto di vista artistico e musicale. Durante l'esperienza condotta nei tre anni di dottorato ho potuto constatare che la tematica affrontata in questa tesi ha caratteristiche problematiche, ma anche una possibile cassa di risonanza, suscitando interesse anche internazionale.

Forte degli studi che ho condotto sia storico artistici che musicali, mi sono posta il quesito di quale sarebbe potuto essere un possibile futuro di fruizione e divulgazione della tematica presa in esame, e ne è emerso un panorama variegato composto da interrogativi per alcune ragioni accostabili al progetto, che hanno coinvolto diversi ambiti e studiosi soprattutto nel contesto delle Digital Humanities. Nell'esame dei vari casi di studio finalizzato a delineare possibili strategie e gli esempi che meglio si adattano al progetto, si è dovuto sempre tenere presente quale vuole essere l'obiettivo dell'intero progetto.

Il lavoro, infatti, ha la caratteristica di essere composto da diverse tipologie di studio e ricerca, che possono essere brevemente riassunte in: una prettamente storico-artistica, una ricerca d'archivio e infine uno studio di realtà digitali e di una possibile applicazione al materiale raccolto. La ricerca ha assunto nell'arco dei tre anni di dottorato diverse sfumature, rendendo necessari più riesami della situazione, degli studi, e del materiale stesso. Per fare un esempio ho visionato già durante il primo anno alcuni materiali in archivio e in pubblicazioni inerenti il periodo risorgimentale

genovese, tra cui le cronache dell'Alizeri sugli apparati effimeri per i festeggiamenti delle nozze fra Vittorio Emanuele e Maria Adelaide, ma solo rileggendolo a fine percorso ho potuto riscontrare tematiche e opinioni del critico che si rifanno, probabilmente, a opinioni di Giuseppe Mazzini esposte in un suo scritto precedente, "Filosofia della musica". Tutti i documenti hanno come preso a comunicare qualcosa di nuovo ogni volta che li riesaminavo, portandomi a tornare più volte sugli stessi e a metterli in relazione fra loro.

L'idea realizzativa è quella di un archivio vivo, che suoni e sia in grado di comunicare i suoi contenuti a tutti e non solo a chi possiede studi musicali specifici, e sembra particolarmente calzante alla tematica risorgimentale, periodo storico che più di altri è e deve essere un patrimonio condiviso dai molteplici risvolti.

In un periodo in cui la costruzione di archivi digitali è molto spesso indirizzata a conservare una memoria storica di documenti che potrebbero essere destinati ad un imminente oblio, l'archivistica musicale in genere ha avuto un deciso impulso produttivo. Vi è, poi, un secondo elemento parimenti prioritario, che è il Risorgimento come evento storico complesso e la sua alterna fortuna.

Parte della riflessione è condotta riflettendo proprio "sulla natura e sul ruolo che storicamente hanno assunto gli archivi, non più luoghi di conservazione di atti e manoscritti ma di linguaggi visivi multimediali, intesi come strutture dinamiche e interattive, finalizzate essenzialmente allo scambio e alla comunicazione delle proprie risorse culturali"¹ e di come questo aspetto sia una vera e propria occasione per accostare al lavoro e agli studi archivistici tradizionali, nuove possibilità comunicative ma anche creative.

In conclusione viene proposta un'ipotesi di progetto che coinvolge più ambiti, per diverse ragioni: la natura intrinsecamente multidisciplinare della musica risorgimentale; per una più ampia possibilità di realizzazione; per rispondere alla domanda di contenuti a fini divulgativi su base accademica; infine, per dare credibilità al progetto come eventuale base per operazioni future affini.

Al momento non sono attivi progetti realizzativi che coinvolgano l'istituzione in questione, L'archivio dell'Istituto Mazziniano e il Comune di Genova, ma ho potuto constatare nel confronto con rappresentanti di altre istituzioni europee in occasione del congresso IAML (International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres) 2018, a Lipsia, dove ho avuto l'occasione di presentare il

¹ Orietta Sorgi, *Note per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale*, in *Quaderno di Arca dei Suoni 2*, CRicd, ISBN 978-88-98398-02-7, Palermo 2013, p.20

mio progetto di ricerca, che si tratta di una proposta in linea con altre ricerche europee e che potrebbe essere realizzato un archivio digitale del Risorgimento genovese in future collaborazioni, alla luce del fatto che, dopo aver visitato altri archivi analoghi, sono venuta a capo del fatto che quello di Genova si può annoverare come uno dei più interessanti per quanto riguarda documenti di carattere artistico e musicale.

1. Il significato della musica nel Risorgimento

1.1 Il Risorgimento e Genova

Il Risorgimento è prima di tutto un processo spirituale e politico, un movimento ideologico che culminò con l'Unità d'Italia nel 1861, e che vide l'attività di politici, intellettuali, artisti, musicisti, cospiratori e patrioti. Ma è anche quella “serie di trasformazioni economiche e sociali, di atteggiamenti letterari e culturali, di eventi diplomatici e militari, che tra la fine del Settecento e l'Ottocento, intrecciandosi e contrastandosi, portarono l'Italia dal secolare frazionamento politico all'unità, dal dominio straniero all'indipendenza nazionale, dall'assolutismo monarchico allo Stato liberale e costituzionale sotto la dinastia sabauda.”²

Dopo il Congresso di Vienna (1814-15) l'Italia si ritrovò frammentata in vari Stati controllati dall'Austria, la prima risposta a questa situazione fu la formazione di società segrete di natura democratico-radicali che diedero vita a loro volta al sentimento di lotta per la libertà che ha alimentato la storia del Risorgimento nei decenni successivi. In particolare la Carboneria animò i moti nei regni delle Due Sicilie e di Sardegna nel 1820-21 e in Emilia Romagna e nelle Marche nel 1831, e la Giovine Italia di Giuseppe Mazzini, che promosse altre insurrezioni. Queste fallirono e il movimento si orientò verso correnti più moderate cercando la collaborazione dei sovrani e delle classi dominanti, tutti i tentativi d'impronta mazziniana per quanto falliti però valsero a scuotere gli animi popolari, ma perché queste istanze

Vi fu anche una breve parentesi di riforme con le quali i sovrani concedettero statuti, iniziata con l'elezione del Papa Pio IX nel 1846, ma che si spense con i moti del 1848. Carlo Alberto di Savoia fu affiancato solo inizialmente da Pio IX, Leopoldo di Toscana e Ferdinando re delle Due Sicilie nella prima guerra d'indipendenza contro l'Austria, e fu sconfitto nel 1848 a seguito del ritiro degli alleati. Vennero poi proclamate le Repubbliche di Toscana, Venezia e Roma, cadute un anno dopo

² Enciclopedia Treccani, voce “Risorgimento”, <http://www.treccani.it/enciclopedia/risorgimento/> ultima consultazione 22/11/2019

contemporaneamente alla nuova sconfitta di Carlo Alberto contro l'Austria a Novara, a seguito della quale abdicò in favore del figlio Vittorio Emanuele II. Con la caduta delle Repubbliche, cedettero anche le Costituzioni, resistette solo lo Statuto Albertino. La seconda guerra d'indipendenza si mosse a partire dalla monarchia sabauda e da Cavour, capo del governo piemontese, che insieme ottennero l'appoggio di Napoleone III, delle Repubbliche e di Mazzini. Il conflitto ebbe luogo fra il 1859 e il 1860, e vide le insurrezioni dell'Italia centrale e la spedizione dei Mille guidata da Garibaldi, si concluse nel 1861 con l'annessione delle regioni centro-meridionali e la proclamazione del Regno d'Italia da parte del Parlamento di Torino, sancendo la vittoria della monarchia sabauda.

Anche attenendosi ad una superficiale e sintetica lettura delle vicissitudini storiche appena citate, non si può non notare la complessità e la rapidità con la quale si sono succeduti entusiasmi e sconfitte fino al 1861, questo clima di incertezza e instabilità, di entusiasmi e delusioni, si riflette in modi diversi nelle espressioni artistiche coeve, come vedremo, ma anche nella storiografia stessa del Risorgimento, soggetta a polemiche e dibattiti già all'indomani dell'unificazione, quando si sono trovate a convivere le esaltazioni di monarchici, moderati e liberali da una parte e le recriminazioni di mazziniani, repubblicani, borbonici e clericali dall'altra.

Genova, luogo di composizione degli inni patriottici presi in esame in questa tesi, fu una sede particolare del Risorgimento, teatro di alcuni avvenimenti significativi, luogo di provenienza e sviluppo di Mazzini e del suo pensiero, ma anche di Mameli e del suo impegno manifestato innanzi tutto in ambiente universitario. Inoltre va ricordato che i genovesi provavano un forte desiderio di indipendenza, non volevano essere sudditi del Piemonte, verso il quale nutrivano sentimenti ostili, e si sentivano un popolo dall'influenza considerevole. Le numerose società segrete intorno al 1845, come la Società dei Dodici e l'Apollo con sede presso Eleonora Ruffini, ospitavano liberali che credevano fermamente di poter innescare la rivolta che sarebbe dilagata in tutta Italia. Un evento in particolare fu significativo, il "Congresso degli Scienziati" dal 14 al 29 settembre 1846, pur con presidente Antonio Brignole Sale, che essendo ambasciatore a Parigi di Carlo Alberto, non incontra le simpatie dei democratici genovesi, l'occasione di avere riuniti studiosi da tutta la penisola ne fece un evento politico, il governatore di Genova Filippo Paulucci lamenta che perfino nel discorso di inaugurazione al monumento di Cristoforo Colombo il Marchese Lorenzo Pareto aveva citato esclusivamente il merito dei genovesi senza citare il re.³

³ E. Costa, *Goffredo Mameli e Genova nel 1847*, in "Fratelli d'Italia: Goffredo Mameli e Genova nel 1847", a cura di E. Costa, G. Fiaschini, L. Morabito, Marco Sabatelli Editore, Genova, 1998, p.123

Mentre il governo da Torino era preoccupato e sperava che gli animi si calmassero, a Genova:

*I liberali [...]continuavano a lavorare alacremente [...] valendosi di opuscoli forniti in larga misura dalle tipografie svizzere, preparando progetti per nuovi giornali, che venivano sistematicamente respinti, facendo circolare stampe clandestine che di giorno in giorno si facevano sempre più audaci, cercando di diffondere l'entusiasmo per le imprese compiute dalla Legione Italica di Garibaldi.*⁴

Ai moderati, come Cesare Balbo, che temevano la violenza e le sue conseguenze sulle faticose riforme ottenute, si contrapponevano i liberali che speravano di indurre il re ad una guerra contro l'Austria. A Chiavari, nel levante ligure, viene fondata nel 1846 l'associazione culturale l'Accademia Entellica, con chiari scopi politici, nella quale venne introdotto nel 1847 anche Goffredo Mameli quando si trasferirono a Genova presso l'Università, che si adoperò subito perché l'associazione perdesse la forma studentesca per diventare più politica, e per cambiarne il nome in Entelema⁵. Nei mesi successivi organizzarono numerose manifestazioni di impronta antiaustriaca, nelle quali prese parte anche Nino Bixio. Nacque in conseguenza un Comitato dell'Ordine, composto da volontari in vista nella società genovese, fra cui anche alcuni musicisti come Ippolito D'Aste ed Emanuele Celesia, volto a contenere le derive accese e violente che stavano prendendo piede nella Superba. Ci fu una sorta di pausa nelle tensioni quando Carlo Alberto concesse delle importanti riforme in senso liberale a Genova, e venne salutato con entusiasmo e festa nella sua annuale visita a Genova nell'autunno del 1847. In realtà le feste in onore al re, si rivelarono anche un momento di grande entusiasmo liberale, vennero intonati molti inni in quei giorni, e il 9 novembre venne organizzata, probabilmente da Mameli e Bixio, un'enorme manifestazione in cui un gran numero di persone intonò per la prima volta nella storia d'Italia il "Canto degli Italiani" di Mameli con musica di Michele Novaro.⁶ Per tutta la città i tumulti sono sempre più numerosi e accompagnati dal canto di inni. Il 10 dicembre 1847 ebbero luogo le manifestazioni per il centounesimo anniversario dell'insurrezione contro la dominazione austriaca, organizzata nei

⁴ L. Ganci, *La musica del Risorgimento a Genova negli anni 1846-1847: gli Inni patriottici della Biblioteca Universitaria*, in "La musica del Risorgimento a Genova negli anni 1846-1847: gli Inni patriottici della Biblioteca Universitaria", Compagnia dei Librai, Genova 2006, p. 26

⁵ Ibidem, p.27

⁶ "Cantaron per Gen[ova] il seguente inno, seguiti da un immenso popolo: Fratelli d'Italia, etc. L'autore è Goffredo Mameli non potendo stampare là [a Genova], lo Mandan a Liv[orno]" G.B. Fiaschini lettera a G. Lamberti, 10 novembre 1847, in E. Costa, G. Fiaschini, L. Morabito, a cura di, *Fratelli d'Italia: Goffredo Mameli e Genova nel 1847*, Marco Sabatelli Editore, Genova, 1998, p. 177

minimi particolari dal Comitato per l'ordine, che hanno sancito un unico grande corteo nel quale sono vietati i canti degli inni, ma nonostante il rigido regolamento, grazie anche alla presenza di Goffredo Mameli e Luigi Paris, il corteo degli studenti innalzò il tricolore e cominciò ad intonare l'inno di Mameli, un inno rivolto al popolo e non al sovrano⁷

*Goffredo Mameli non loda Carlo Alberto, non esalta Pio IX, non vede l'Italia passando attraverso un Piemonte ingrandito, ma presagisce l'unità politica della Penisola, ma presagisce l'unità politica della Penisola, valorizza tutto ciò che in Italia è stato sollevazione di popolo dalle Alpi alla Sicilia: il suo inno è mazzinianamente italiano, è il canto degli italiani che vogliono risorgere, è il canto della riscossa, il richiamo ai fratelli, il grido di guerra all'Austria.*⁸

Negli anni che seguirono il re riuscì con disposizioni molto favorevoli nei confronti dell'amministrazione e dei commerci genovesi, a calmare gli spiriti ardenti e repubblicani, e poco alla volta tutta Genova si rimise nel corso dell'unità italiana voluto e guidato da Camillo Benso conte di Cavour. Restarono ancora fortemente mazziniani solo gli artigiani e gli operai, proprio loro non a caso nel 1875 acquistarono la casa natale di Giuseppe Mazzini per farne una sorta di tempio al patriota. Nel frattempo nasceva una tradizione "mitologica" del dissenso genovese risorgimentale, impersonato da Goffredo Mameli, che perde la vita nel 1849 nella Repubblica Romana, apice ideologico delle rivolte di quegli anni; ma anche Giuseppe Garibaldi e Nino Bixio che guidano proprio da Genova la spedizione dei mille, il Balilla che per primo si è rivoltato agli austriaci, e certamente anche Giuseppe Mazzini. Sono questi tutti personaggi che hanno costituito il pantheon risorgimentale e dei quali si appropriano in seguito personaggi di varia provenienza fino a giungere, come è noto, al fascismo che riprende in larghissima misura tutta la "mitologia" risorgimentale proprio a partire dal Balilla "così la Genova dell'Ottocento, la 'città contro', patria di oppositori e di eversori, ha esercitato nel corso del Novecento un'influenza sfumata ma profonda sulle istituzioni statali che si sono succedute."⁹

⁷ E. Celesia, *Festa Nazionale Italiana celebrata in Genova il 10 Dicembre 1847*, in "Fratelli d'Italia", op. cit. p. 147 e seguenti.

⁸ L. Ganci, op. cit., p. 40

⁹ G. Assereto, *Genova e il Risorgimento: un rapporto particolare*, in AAVV, *La musica del Risorgimento a Genova (1846-1847). Gli Inni patriottici della Biblioteca Universitaria*, Compagnia Dei Librai, Genova 2006, p. 52

1.2 La musica, il patriottismo e Mazzini

Partendo dal concetto che la canzone è “una dimensione dello spirito incline all'autoriconoscimento collettivo e di gruppo non importa se in forma epica, sacrale o lirica, di tipo politico o nazionale”¹⁰ si comprende come i canti che hanno scandito l'epoca risorgimentale ne hanno anche interpretato e modellato lo spirito collettivo, tanto da suscitare delle raccolte nei decenni successivi. Il Risorgimento è forse il primo vero laboratorio di canti patriottici italiani con la formazione di corpora canori partendo da quelli dialettali, come quelli di Pitrè¹¹, Salomone Marino¹² e Vigo¹³ che colgono la reazione del popolo siciliano dalle prime rivolte del 1820; oppure la raccolta dei canti piemontesi a cura di Costantino Nigra¹⁴.

Ad Italia unita continuano a comparire canzonieri risorgimentali allo scopo di saldare gli ideali patriottici fino agli anni della prima guerra mondiale, ricordiamo soprattutto l'opera di Rinaldo Caddeo *Inni di guerra e canti patriottici del popolo italiano*¹⁵.

Discorso particolare riguarda l'epoca fascista, non tanto per l'ovvia prosecuzione nella pubblicazione dei canti risorgimentali come fondamento ideologico del patriottismo, vedi le pubblicazioni di Schinelli¹⁶, ma per quanto riguarda l'esaltazione estrema del nazionalismo cui hanno saldato ideali, estetica e musica dell'epoca risorgimentale, creando, in seguito alla sua caduta, una spaccatura pressoché indelebile. Come è ovvio, gli anni seguenti il fascismo hanno visto un rifiuto totale di quanto ad esso correlato, che ha trascinato con sé anche tutta la cultura risorgimentale, allontanata come non più gradita, retorica e lontana dal sentire comune, decretando anche la fine della pubblicazione di canzonieri.

¹⁰ E. Franzina, *Inni e canzoni*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di Mario Isnenghi, Laterza, Roma 1996, p. 117

¹¹ G. Pitrè, *Cartelli, pasquinate, canti del popolo siciliano*, Palermo s.e., 1913

¹² S. Salomone Marini, *La storia nei canti popolari siciliani*, Giliberti, Palermo 1870

¹³ L. Vigo, *Raccolta amplissima di Canti popolari siciliani*, Galatola, Catania 1870

¹⁴ C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Einaudi, Torino 1974

¹⁵ R. Caddeo, *Inni di guerra e canti patriottici del popolo italiano*, Casa Editrice Risorgimento, Milano 1915

¹⁶ A. Schinelli, *Canzoniere del popolo italiano*, Milano, Alba 1930; dallo stesso autore, *Nuovo canzoniere italiano*, Signorelli, Milano 1948

Vi è inoltre da notare un certo intorpidimento nell'interesse degli studi accademici nei decenni successivi, a causa probabilmente di un ancora troppo evidente collegamento con l'odioso regime, tanto da considerare qualunque approfondimento perfino pericoloso.

Il recupero dei canti risorgimentali avvenne per un'altra strada, quella degli studi della tradizione popolare di cui facevano parte, prima con la pubblicazione di Carmelina Naselli¹⁷, e poi con le raccolte di Roberto Leydi¹⁸, di particolare interesse per il rigore, ogni canto, infatti, è accompagnato dalle fonti di raccolta e tutte le notizie disponibili e dove possibile la trascrizione della melodia.

Negli anni successivi da ricordare il lavoro di Giuseppe Vettori¹⁹ e di Nunzia Manicardi²⁰ che considera la canzone come una testimonianza importantissima per ripercorrere la storia d'Italia, mentre negli anni '80 è iniziata parallelamente la tradizione di studi sulla storia della canzone italiana più che sull'aspetto storico che ci raccontano le canzoni popolari italiane. La produzione musicale "colta" e il suo rapporto con gli ideali e la storia risorgimentali restano più trascurati, eccezion fatta per il lavoro di Monterosso²¹.

Gli studi sugli inni risorgimentali sono stati tralasciati spesso a causa di alcuni fattori, il primo è senz'altro l'importanza maggiore riconosciuta a coeve produzioni musicali colte, una fra tutte il melodramma italiano, che seppure strettamente collegato da un filo di influenze anche reciproche, rimane una produzione artistica qualitativamente superiore. Altri fattori sono la indubbia tendenza storiografica antirisorgimentale già citata, una tendenza politica italiana votata al federalismo, che ha più volte sostenuto l'opinione di una forzatura nell'unione di popoli contro la loro volontà, e infine alcuni studi²² che sostengono una scarsa diffusione di questi canti.

Nonostante leciti scetticismi, è un dato di fatto che le rivoluzioni per essere tali hanno bisogno del contributo del popolo.

Se pensiamo all'Italia degli anni precedenti al 1861, dobbiamo probabilmente immaginarci una nazione "senza nazione", un insieme di tradizioni, mentalità comuni

¹⁷ C. Naselli, *Il canto popolare politico nel decennio di preparazione*, in "Siculorum Gymnasium. Rassegna semestrale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania", v/2, luglio-dicembre 1952, pp. 155-173

¹⁸ R. Leydi, *Canti sociali italiani*, Edizioni Avanti, Milano 1963

¹⁹ G. Vettori, *Canzoni italiane di protesta 1794-1974. Dalla rivoluzione francese alla repressione cilena*, Newton Compton, voll. I-II, Roma 1974

²⁰ N. Manicardi, *Storia d'Italia nel canto popolare*, Forni Editore, Sala Bolognese 1996

²¹ R. Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Vallardi, Milano 1963

²² Cfr. *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, a cura di Francesco Rocchi, Parenti, Firenze 1961

e una storia condivisa. Tutti gli italiani vivevano in una nazione che faceva se stessa portatrice di tutti i fasti del suo passato, esponendoli senza veli nelle vie e piazze delle sue città e paesi; una cultura secolare che si manifesta nelle forme dell'architettura che ha scandito la vita quotidiana di tutti già a partire dall'epoca Romana, passando per il Medioevo e il Rinascimento, senza dimenticare le grandi opere urbanistiche del Seicento e del Settecento. Questo è, però, ciò che vediamo con grande chiarezza oggi, ma non doveva apparire altrettanto consolidato e facilmente identificabile da parte di quel popolo che avrebbe di lì a poco dato l'unità alla propria nazione, dobbiamo, invece, pensare che più probabilmente tutte queste nobili vestigia di cui l'Italia era portatrice erano presenti in modo più o meno ignorato da parte del popolo.

Negli anni a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo, vi è molta confusione nell'uso del termine "nazione" in riferimento all'Italia, si parla anche di nazione piemontese o romana, confusione che viene chiarendosi agli albori dell'Ottocento grazie al nuovo linguaggio politico e ai suoi promotori, che puntano all'Italia come nazione, appunto, promuovendo la comunità di riferimento, "per questo la loro identità socioprofessionale primaria è legata al sentirsi parte di una *koinè* culturale che comunica attraverso il ricorso alla lingua italiana, nobilitata dal fatto che sin dal XIV secolo essa può fregiarsi di capolavori letterari di prim'ordine."²³ Fanno, quindi, caso a sé la lingua e la letteratura, che provano l'esistenza della nazione italiana e ne motivano il riscatto politico. Tuttavia il periodo postunitario vede una percentuale bassissima di popolazione che utilizza la lingua italiana, tra il 2,5% e il 9,5%²⁴, tutti gli altri utilizzano ancora i dialetti e le lingue straniere. I patrioti parlano a masse che a stento comprendono l'italiano, su queste fragili premesse però il Risorgimento compie una missione "impossibile" nell'arco di meno di cinquant'anni (1815 - 1861) Cosa può, allora, aver costruito un sentimento nazionale tanto potente da portare ad un movimento di liberazione nei confronti dell'invasore straniero? Questa domanda è stata affrontata dagli storici già all'indomani dell'unità d'Italia, e si sono spinti sempre più indietro nella storiografia cercando risposte, chi le ha identificate in un'ispirazione di provenienza giacobina, e chi invece le vede già nello spirito Settecentesco della nostra penisola, di certo se venissimo completamente a capo di questo quesito probabilmente capiremmo molto di tutte le rivoluzioni e le ribellioni della storia.

Ciò che possiamo affermare, certo semplificando, è che a fronte di un singolo moto ribelle si possono identificare diverse componenti: quella economica che ha ricaduta

²³ A. M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Urbino 2018, p.7

²⁴ Ibid.

sulle condizioni quotidiane di vita, quella ideologica che fonda tutta la sua esistenza sull'aspetto culturale, e quella sentimentale, la meno inquadrabile ma forse la più indispensabile, e quella più rilevante nello studio dei sentimenti patriottici che hanno trovato sfogo nelle arti e nella letteratura. I portavoce intellettuali e politici del nazional-patriottismo hanno saputo, infatti, presentare gli ideali unitari facendo appello "all'universo pre-razionale delle emozioni"²⁵

Se, dunque, è vero che le rivoluzioni devono essere fatte dal popolo per il popolo, questo deve essere non solo coinvolto, ma anche culturalmente formato, attraverso strumenti come l'arte, il teatro e la musica, come ha anche sottolineato Alberto Maria Banti nel suo saggio *Sublime madre nostra* nel quale analizza il patriottismo italiano a partire dal Risorgimento:

*Il discorso nazionale viene costruito in forme comunicative straordinariamente seducenti. Le narrative nazionali sanno emozionare. Sanno comunicare. Sanno toccare il cuore di un numero crescente di persone. Sanno trasformare l'originario assunto discorsivo (l'esistenza di una nazione) da remota astrazione in qualcosa che sembra avere lo spessore di un'effettiva realtà. Certo, affinché questo processo si compia integralmente ci sarà bisogno che gli Stati-nazione [...] procedano dalla 'nazionalizzazione delle masse': ovvero costruiscano strumenti educativi (scuola, esercito, ritualità pubbliche) che capillarmente insegnino la nazione a tutti, compresi quelli che vivono nei più sperduti villaggi rurali.*²⁶

Facendo un passo indietro, dal punto di vista comunicativo, il primo segnale dei tempi che cambiano è il mutamento lessicale della parola "nazione", che in latino indicava un "gruppo di persone legate da nascita o discendenza comune; designava popolazioni, tribù o stirpi legate da vincoli di origine, di sangue o di lingua, senza che ciò implicasse un significato di appartenenza a comunità in senso politico."²⁷ Anche in epoca medievale e moderna non presenta ancora un significato politico, che compare per la prima volta con la Rivoluzione Francese, che trova il termine che esprima il senso di soggetto collettivo proprio in "nazione". L'altro segno del cambiamento viene dall'articolo 3 della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* (26 agosto 1789), che recita "Il principio di ogni sovranità risiede essenzialmente nella Nazione. Nessun corpo o individuo può esercitare un'autorità che non emani espressamente da essa"²⁸

²⁵ Ibid. p.9

²⁶ Ibid. introduzione

²⁷ Enciclopedia Treccani online, <http://www.treccani.it/enciclopedia/nazione/> ultima consultazione 22/12/2019

²⁸ P- Biscaretti di Ruffia, *Le Costituzioni di dieci Stati di "democrazia stabilizzata"*, Giuffrè, Milano 1994

Il lessico politico vede da allora un mutamento irreversibile, che trascina con sé anche un altro termine, quello di “patria”, anch’esso utilizzato in epoca medievale con accezione politica, in quanto era già consolidato il concetto di “morire per la patria”, e dopo la Rivoluzione Francese i termini nazione e patria si congiungono ed entrano in stretto rapporto, al punto che si parla di pensiero nazional-patriottico.

Prende forma quella che George L. Mosse definisce “estetica della politica”²⁹, che muove anche dal Romanticismo europeo, in particolare nella concezione di un’arte popolare, per il popolo, che raggiunga, cioè, una più grande popolazione possibile. Bisogna tenere a mente che l’artista della Restaurazione non è più un “mantenuto” dalla nobiltà in cambio delle sue creazioni, ma un “libero professionista” che deve trovare il lavoro da sé, e per far questo deve anche allargare il suo pubblico. Ciò avviene adattando il tipo di narrazione, più legata alle tradizioni nazionali e al discorso patriottico, in quanto argomento di attualità che accende gli animi del popolo-pubblico, inoltre molti artisti ne sono intimamente coinvolti e militanti tanto da rischiare prigionia, esilio e morte. Sono le opere che scaturiscono da questo ambiente, poesie, romanzi, melodrammi, dipinti e sculture, che costituiscono l’estetica risorgimentale, ad opera di artisti come Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Francesco Hayez, Giuseppe Verdi, e molti altri. La diffusione di queste opere è interessante poiché avviene grazie alla propaganda derivante dalle organizzazioni mazziniane, in primis la Giovine Italia in città portuali e universitarie come Genova, Livorno e Pisa; ma anche attraverso la messa in scena dei melodrammi musicali, che vedono in Italia un particolare successo dovuto anche alla costruzione di ben 613 teatri tra il 1816 e il 1868, luoghi di cultura non esclusivi dati i prezzi dei biglietti molto vari e l’accessibilità da parte di analfabeti per la natura delle opere rappresentate. Vanno inoltre ricordati i predicatori itineranti e un’altra serie di media “secondari” come le stampe monocromatiche e gli artisti girovaghi di strada che portavano in scena nelle piazze italiane spettacoli che riprendevano per lo più musiche di successo sempre provenienti da opere teatrali. Questa diffusione a mezzo artistico definisce una geografia dell’estetica patriottica italiana che però esclude le campagne, anzi resta per lo più urbana. Sempre secondo Banti, laddove giunge il discorso nazionale è capace di animare gli uditori perché fa leva su miti e simboli potenti: la nazione come comunità di discendenza, aprendo ad un nesso biologico che prende poi forma in termini come madre-patria, padri della patria, fratelli d’Italia. Alcuni dei più chiari esempi di retorica nazionale vengono da Mazzini in brani come *Agli italiani, e specialmente agli operai italiani*:

²⁹ G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, Il Mulino, Bologna 1975

Dio v'ha data, come casa del vostro lavoro, una bella Patria, provveduta abbondantemente di tutte risorse, collocata in modo da esercitare influenza pel bene su tutte le terre abitate da uomini come voi, protetta dal mare e dall'Alpi, confini sublimi che la dichiarano destinata ad essere indipendente: questa vostra Patria fu grande e libera un tempo: grande e libera quando le nazioni, ch'ora vi stanno innanzi in tutto, erano piccole e serve; e voi non la curate, non l'amate, non la conoscete, non ne sapete la storia, e lasciate ch'essa si stia decaduta, avvilita, sprezzata, malmenata da principi e governi imbecilli, tiranneggiata e spolpata d'oro e di sangue da quanti stranieri hanno avidità d'occuparla e di dominarla. Dio v'ha fatti ventidue milioni d'uomini, con una stessa fisionomia per conoscervi, con una stessa lingua madre di tutti i vostri dialetti per intendervi, con una stessa indole svegliata, attiva, robusta, per associarvi e lavorare fraternamente al vostro miglioramento in Unità di Nazione; e voi vi state divisi, separati da leggi, da dogane, da barriere, da soldatesche, mal noti gli uni agli altri, anzi spesso ostili tra voi, ubbidienti a vecchie e stolte rivalità fomentate, perché siate sempre deboli, dai vostri padroni, e vi dite romagnoli, genovesi, piemontesi, napoletani, quando non dovrete dirvi ed essere che ITALIANI.³⁰

1.2.1 Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini

Un'opera centrale nel pensiero mazziniano a proposito della musica è *Filosofia della musica* del 1836, dall'analisi della quale emergono alcuni aspetti rilevanti nella concezione dell'espressione artistica musicale di Mazzini, che avrà poi una notevole ricaduta sulla composizione di musica e testi soprattutto degli inni risorgimentali.

Mazzini pubblica questo saggio sulla rivista "L'Italiano" di Michele Accursi che la fonda a Parigi, una delle riviste che compaiono, e spesso compaiono in un arco temporale molto breve, in quegli anni subito seguenti la rivoluzione del 1830, come ricorda Claudio Strinati:

in continuazione compaiono e scompaiono carbonari, fuoriusciti, liberi pensatori, rivoluzionari a tempo pieno, massoni non certo estranei alle attività mazziniane, cospiratori perennemente tenuti sotto perenne osservazione dalle autorità di polizia, intellettuali e filosofi animati da aspirazioni universalistiche e palingenetiche. Ricorrono sovente a piccoli fogli stampati da audaci e infaticabili tipografi, che durano magari lo spazio di un mattino, per veicolare idee e progetti nella pressoché assoluta certezza che le pubblicazioni non potranno durare più che

³⁰ G. Mazzini, *Agli italiani, e specialmente agli operai italiani*, in Id., *Scritti editi ed inediti*, vol. XXV, Galeati, Imola 1916, p. 10-11

*tanto, o perché non sostenute economicamente o perché sopresse da un potere politico dittatoriale e pervasivo.*³¹

Il XIX secolo è, infatti, anche il secolo del successo dell'editoria musicale, vero e proprio terreno su cui viaggia la critica e il pensiero in materia musicale, nel 1823 esce la bolognese "Polinnia Europea ossia Biblioteca universale di musica storico scientifico letteraria e curioso dilettevole", dal carattere scientifico-letterario rigoroso, sancendo la nascita anche delle prime riviste ad argomento musicologico.

Nei primi vent'anni dell'Ottocento nascono i giornali teatrali che introducono anche la *recensione* delle rappresentazioni teatrali e sinfoniche, determinando anche la nascita di critici musicali, come Carlo Collodi, che dirige a Firenze "Lo Scaramuccia" tra il 1853 e il 1859, all'epoca noto esempio di periodico musicale. Insieme ad altri periodici inglesi come "The Tatler" (1709-1711) di Richard Steele e "The Spectator" (1711-1714) di Joseph Addison, anche le riviste musicali italiane si allontanano dal linguaggio accademico e si aprono al pubblico borghese e non di settore. Nascono così "Il Censore Universale dei Teatri" (1829-1838), che diventerà poi il "Corriere dei teatri" (1839-1840), volto a fornire informazioni di vario genere sulle produzioni teatrali in corso, dai cantanti interessati agli impresari; e "Il Barbiere di Siviglia" (1832-1834) che diventa dopo soli due anni "Figaro", composto da quattro pagine nelle quali hanno spazio un editoriale affidato a firme illustri e notizie sui teatri locali. Negli anni '40 prendono sempre più spazio nelle riviste musicali la critica e la cronaca delle rappresentazioni teatrali e dei concerti, ne sono chiari esempi la "Gazzetta musicale di Milano" fondata da Tito Ricordi nel 1842 e il "Boccherini", organo di stampa ufficiale della Società del Quartetto di Firenze, attivo dal 1862 al 1882, sulle cui pagine compaiono oltre che articoli sulle opere contemporanee anche riflessioni critiche sulle opere del passato.

Accursi è all'epoca un mazziniano tra luci e ombre, inizialmente affiliato alla Carboneria, una vera e propria setta abituata ad agire "nell'ombra", in netta opposizione al sentimento mazziniano dell'agire uscendo allo scoperto, era stato arrestato e imprigionato più volte, fino all'ultima in occasione della fallita rivoluzione del 1831, venne poi liberato da Mons. Cappelletti e inviato prima in Svizzera e poi a Parigi, dove è probabile che avesse il compito di sorvegliare proprio Mazzini. Il periodo parigino fu il preambolo di una peregrinazione del patriota genovese, cacciato dalla capitale francese, forse proprio a causa dello spionaggio ad opera di Accursi o di altri, andò in Svizzera e da lì a poco dovette andarsene e approdò a

³¹ C. Strinati, *Introduzione*, in *Filosofia della musica* di Giuseppe Mazzini, La Lepre edizioni, Roma 2019, p. 9

Londra. *Filosofia della musica* viene scritto prima di questi avvenimenti e del perenne esilio di Mazzini, prima di quella cocente delusione che ne deriverà e che gli arrecherà un tracollo fisico e morale, ed è infatti uno scritto da cui emerge solo una grande carica di entusiasmo, fiducia e speranza. “L’Italiano” incontra Mazzini in questo contesto, che lo dota inoltre di un inserto dal titolo “Il Precursore, giornale della rigenerazione italiana”.

Va ricordato che il riferimento primario in queste riviste è l’“Antologia”, nata a Londra nel 1821 grazie al marchese Gino Capponi e Giampiero Viesseux, e con la collaborazione di una personalità del calibro di Ugo Foscolo.

Nella pubblicazione di Mazzini si possono trovare alcuni punti di riflessione sul pensiero patriottico associato alla musica, il primo dei quali è il concetto di *rigenerazione italiana*,

La musica per Mazzini ha una funzione fondamentale e indispensabile nella formazione culturale e ideale del cittadino da lui vagheggiato e ancora lontanissimo dall’assumere una fisionomia attendibile e plausibile e soprattutto coerente con gli ideali propugnati dal grande patriota genovese ancora agli inizi della sua sbalorditiva carriera di agitatore di libertà e progresso.³²

Il concetto di rigenerazione ha anche una sua particolare chiave di lettura, legata al senso di religiosità e in particolare all’accostamento ideologico al cristianesimo, che passa per il concetto chiave di “martirio”, in questo caso dei patrioti che hanno testimoniato la loro fede politica con la loro stessa morte, trasformando in qualche modo la rinascita della nazione in una vera e propria resurrezione, nel quale significato va visto anche l’uso del termine Risorgimento stesso. Inoltre “affinché l’azione degli eroi che si sacrificano per la patria abbia un senso, è necessario che tale azione sia ricordata, commemorata e costantemente portata ad esempio. E’ necessario, quindi che si costruiscano riti della memoria, monumenti commemorativi, testi che traccino una mappa delle morti degne di essere ricordate.”³³

Riferimenti alla sacralità dell’arte musicale ricorrono lungo lo scritto mazziniano, ed hanno il loro apice nel passaggio:

L’arte che trattate è santa, e voi dovete essere santi com’essa, se volete esserne sacerdoti. L’arte che v’è affidata è strettamente connessa col moto della civiltà, e può esserne l’alito l’anima il profumo sacro, se traete le ispirazioni dalle vicende della civiltà progressiva, non da canoni arbitrari, stranieri alla legge che regola tutte le cose. La musica è un’armonia del

³² Ivi, p. 10

³³ A. M. Banti, op. cit., p. 30

*creato, un'eco del mondo invisibile, una nota dell'accordo divino che l'intero universo è chiamato ad esprimere un giorno; e voi, come volete afferrarla, se non innalzandovi alla contemplazione di questo universo, affacciandovi colla fede alle cose invisibili, abbracciando del vostro studio, dell'anima vostra e del vostro amore tutto quanto il creato!*³⁴

Altre influenze nel Mazzini che scrive questo saggio sulla musica, sono il pensiero di Vittorio Alfieri nel “Misogallo” ed Hector Berlioz. Dal primo prende senz'altro il sentimento di superiorità italiana sui francesi “prepotenti, falsi, arroganti e nemici”³⁵; dal secondo invece prende il passaggio dal concetto di *idea* a quello di *ideale* che pervade la partitura della *Sinfonia Fantastica*. Si legge nelle prime pagine mazziniane, infatti, “l'arte sovrana, Byroniana, profonda, l'arte che solca e scava, l'arte di insistere sul concetto, con incremento progressivo di forza, finchè s'addentri, si incarni, s'invisceri in voi, è negletta e perduta”³⁶ che apre ad uno dei concetti fondamentali di cui è o vuole essere interprete la musica patriottica del periodo risorgimentale, secondo cui non vi deve essere inutile semplificazione o banalità nella composizione di un'arte popolare, ma una forte ispirazione e una serietà di contenuti. Mazzini fa perno proprio su Byron, cui si legò anche Berlioz nell'opera *Child Harold* per la composizione della sinfonia *Harold en Italie*, facendone un esempio di *pensiero ed azione*, arrivando qualche decennio dopo a darne il nome alla sua rivista che fonderà a Londra nel 1858.

Nonostante una passione sincera per la musica tutta, vissuta da Mazzini anche nella sua dimensione intima e riservata, come ci ricorda la sua passione per la chitarra, strumento emblematico della musica da camera e salottiera, la Musica con la M maiuscola di cui si vuole qui occupare è la musica pubblica, con la quale il suo amore per essa va a compimento in uno spirito di condivisione con le masse, finalmente risvegliate dalla volontà di conseguire l'unità repubblicana della nazione. In questo testo traspare un trasporto e una passione travolgente del patriota che ripone una fiducia totale nell'espressione musicale come elemento comune e unificante di questo processo storico esaltante nel quale Mazzini crede fermamente, soprattutto nel 1830 quando scrive.

³⁴ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, La Lepre edizioni, Roma 2019, p. 53

³⁵ C. Strinati, op. cit., p. 11

³⁶ G. Mazzini, op. cit., p. 55

“il supremo insegnamento mazziniano, infatti, è l’anelito alla libertà. Ed egli ritiene che tale anelito possa essere meglio instillato in chi abbia assimilato una sorta di senso del dovere estetico”³⁷

La musica di cui parla Mazzini è l’opera lirica, quell’opera italiana che dopo aver influenzato la nascita della grande scuola operistica austriaca, ha una grande influenza e un altrettanto grande successo in Francia, al cui apice intellettuale mette la figura di Rossini, lo vede come un eroe nella posizione di dover raccogliere le decadenze fatte di abusi di tecnicismi e inutili quantità di note, contro cui si schiera ripetutamente nel corso del suo scritto. Rossini riporta la bellezza che si confà ad un arte che protende al divino come deve essere la musica, liberandola dalla superficialità cui l’aveva condannata la scuola metastasiana italiana, proprio Rossini che fu sempre un conservatore sia artisticamente che politicamente, ripensò l’opera come un’espressione del tutto progressista.

Gli autori che Mazzini identifica come primi eredi di queste doti rossiniane sono quelli che stanno in quegli anni trionfando a Parigi, Luigi Cherubini, Gaspare Spontini, Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni e Antonio Sacchini, fino ad arrivare alla grandiosa sintesi di Bellini e Donizetti. Nel 1835 a Parigi si susseguono *I Puritani* di Bellini e dopo due mesi *Marin Faliero* di Donizetti, suscitando un grande successo di pubblico.

Nel rapporto fra musica e popolo Mazzini coglie un aspetto fondamentale, la musica che disprezza per tutti i difetti già elencati, è tale anche per inseguire i gusti e i desideri del popolo e di tutti gli ascoltatori, da questo aspetto, seppur deplorabile ai suoi occhi, l’opera lirica emerge però come l’unico ambito musicale pronto per interpretare il nuovo necessario impegno civile popolare. Mazzini in questo si dimostra un attento uomo politico e intellettuale, capace di prevedere il necessario passo successivo che in effetti la musica compirà da lì a breve, Verdi infatti è in quegli anni ancora solo un capacissimo docente e Wagner si è appena approcciato alla composizione musicale, ma saranno le nuove fulgide stelle che porteranno a compimento questa unità artistica e civile che il patriota genovese auspica e vede come unica via percorribile per la musica in queste pagine parigine.

Lo scritto di Mazzini porta a ragione nel titolo la parola *Filosofia* poiché parte da uno degli interrogativi più classici in filosofia estetica, può esistere il bello universale, qualcosa che piaccia veramente a tutti? Ovvero “se la bellezza, e di conseguenza il

³⁷ C. Strinati, op. cit., p. 20.

criterio della validità estetica, sia da considerarsi nell'ambito del *concetto* i in quello dell'*opinione*.³⁸

*La Filosofia della Musica in parte insegue una sorta di lucido e intelligente delirio visionario dove genialità e banalità si sovrappongono e scontrano pericolosamente. Dall'altro tiene i piedi ben saldi per terra e descrive una realtà di fatto di cui intuisce lucidamente gli sviluppi. Verdi e Wagner, ciascuno nel proprio ambito di competenza tecnica, di eletta ispirazione e di consapevolezza teoretica, realizzeranno veramente le istanze poste da Mazzini, culmine di un Romanticismo che Mazzini stesso in realtà disprezzava o quanto meno svalutava.*³⁹

Già nelle prime pagine fa anche la sua comparsa un pensiero anti-romantico:

*Quando il romanticismo gittò sulla mensa dei letterati il pomo della discordia, i letterati erano Greci o Romani bastardi, non Italiani, non Europei del secolo XIX. L'antico era despota. - L'elemento del mondo moderno cancellato. L'Arte cristiana, l'Arte libera, l'Arte umana affogava sotto i rottami del mondo Pagano. Il romanticismo, come gli invasori settentrionali sul finir dell'impero, venne a por mano in quelle morte reliquie e le scompigliò; dissotterrando l'individualità conculcata, e mormorando all'intelletto, applicata all'Arte, una parola obliata quasi da cinque secoli, lo riconsecrò e gli disse: l'universo è tuo: non altro. E allora gli ingegni divagarono per quante vie s'affacciavano: salirono al cielo, e si ravvolsero nelle nuvole del misticismo; scesero, rovinando all'inferno, e ne trassero il ghigno satanico e quello sconforto senza fine che domina in Francia tanta parte di letteratura; si prostrarono alle reliquie dell'evo medio, chiesero l'ispirazione ai rottami dei chiostri e dei monasteri. Da tutti questi tentativi, come che incerti, o esclusivi, e talora retrogradi, esciva, presagio dei lavori futuri, e indizio di una coscienza e di una potenza rinata, un pensiero: l'io restituito alla propria missione. A quanti interrogavano: in chi avete fede? Gli ingegni potevano almeno rispondere la risposta del barbaro: in noi. - Bensì quando s'avvidero che il vuoto durava, che essi non sapevano colmarlo, e che i desiderii della crescente generazione non s'appagavano di quei tentativi, ristettero sfiduciati e ristanno.*⁴⁰

Nove anni dopo, in occasione della sua cronaca delle nozze tra Vittorio Emanuele e Maria Adelaide, Federigo Alizeri usa queste parole per descrivere la lingua italiana:

E siccome quel ch'è di forma e di locuzione nostra, e la nettezza, e'l dolce impasto della nostra favella tanto s'afforza co' libri dell'antica Roma quanto traligna per imitazione de'

³⁸ Ivi, p. 24

³⁹ Ivi, p. 43

⁴⁰ G. Mazzini, op. cit., p.

*barbari, così mi piacquero i latini componimenti alternati agli italiani per significare che una è l'indole, uno il prezzo delle due lingue.*⁴¹

Ci danno un'ulteriore prova di quanto il pensiero mazziniano espresso nel volume *Filosofia della musica*, non fosse affatto sconosciuto agli intellettuali del tempo, che anzi lo abbracciano come negli esempi qui citati. Il carisma di Mazzini non è certo un fatto poco noto, come non è sconosciuto il suo amore per la musica, che indubbiamente a fatto si che egli diffondesse il suo pensiero fra quanti già lo seguivano affascinati, anche in fatto di critica musicale. Auspicando inoltre l'unità delle arti, questo pensiero va a diffondersi oltre la musica, ed arriva perfino nel pensiero critico artistico, come sembra dimostrato dalle affermazioni di Federigo Alizeri, una delle figure chiave in tal senso nel periodo risorgimentale.

1.3 Le arti nel Risorgimento

L'arte ottocentesca italiana vede la passione per la pittura di genere rivista alla luce degli avvenimenti rivoluzionari in corso da una parte, e dall'altra il recupero dell'antico, specialmente medioevale, che va a costituire il Romanticismo storico appunto. La pittura di genere si amplia ereditando il gusto per il soggetto popolare dalle opere seicentesche e settecentesche, ed accogliendo le istanze borghesi delle agitazioni sociali in corso nella penisola, ne sono un chiaro esempio le opere dei fratelli Domenico e Girolamo Induno in Lombardia, entrambi attivi nelle vicissitudini belliche, è una pittura che celebra le gesta risorgimentali, come nelle opere *La battaglia di Palestro* del 1860 di Girolamo, più attento alla narrazione storica, o *La partenza del garibaldino* del 1865 di Domenico, che coglie invece la dimensione più intima degli avvenimenti, attento alla quotidianità della sua epoca. L'arte vuole esaltare le virtù morali della patria.

Il Romanticismo storico è di chiarissima impronta letteraria e manzoniana, il cui maggior interprete è Francesco Hayez (1791 - 1882), veneziano che studia l'arte prima cinquecentesca, poi a Roma entrando nell'ambiente di Antonio Canova si avvicina al Neoclassicismo, del quale dà un'interpretazione vivace nei colori, in particolare nella decorazione del braccio nuovo dei Musei Vaticani nel 1817. Hayez

⁴¹ F. Alizeri, *Le feste genovesi per le faustissime nozze di S.A.R. Vittorio Emanuele Duca di Savoia con S.A.I. e R. Maria Adelaide Arciduchessa d'Austria*, Arnaldo Forni Editore, Genova 1984, p. 11

diventa il maggiore interprete della pittura a sfondo patriottico, simbolo della borghesia liberale e riformista a Milano, dove si trasferisce nel 1822 e dipinge opere di avvenimenti storici italiani con verosimiglianza storica volta a scuotere gli animi contemporanei. Le istanze mazziniane di avvicinamento dell'arte al popolo come strumento di riscatto e di istruzione delle virtù morali patriottiche, si rispecchia perfettamente nella composizione di Hayez, che usa una pittura lucida e levigata, e che ha anche una grande influenza su figure liguri come Frascheri, Gandolfi e Pietro Barabino⁴². Per quanto riguarda la composizione delle scene ritratte, si tratta di una costruzione non solo semplice e accademica, ma con una fortissima impronta teatrale melodrammatica, dalla quale prende la potenza dei sentimenti, spesso corali, e trasmette una coinvolgente partecipazione agli avvenimenti. Dipinto emblema di questa costruzione può essere visto *I Vespri siciliani* (1844 - 1846) dove tutti i personaggi sembrano coinvolti in una recitazione, la fanciulla ha un mancamento, il colpevole giace a terra colpito a morte, e alle spalle un "coro popolare" si agita chiedendo giustizia. Hayez usa la retorica per restituire emozioni trascinanti, non esegue solo un'accurata ricostruzione storica, ma ne fa una scena melodrammatica immersiva come la potremmo definire oggi. Non a caso il pittore veneziano collaborò anche con la commissione di consulenza del Teatro alla Scala, dove si può dire fossero gli anni dei melodrammi di Giuseppe Verdi. Grande esempio di opera volta all'immedesimazione è anche *Il bacio* del 1859, nell'ambiente architettonico medievale due giovani si scambiano un bacio appassionato, seppur fugace, i due giovani diventano molto presto il simbolo di tutti gli appassionati giovani combattenti per la patria che partono incerti sul loro futuro per combattere e ottenere la libertà della Nazione.

Come sottolineato da Fernando Mazzocca in occasione del catalogo della mostra dedicata ad Hayez nel 1983 a Milano⁴³, nella ricezione delle opere dell'artista si verifica un processo di immedesimazione da parte del pubblico coevo che molto ha in comune con analoghi processi messi in atto nell'opera lirica degli stessi anni. Questo processo avviene per mezzo anche dell'utilizzo dei volti di personaggi storici contemporanei, ma soprattutto si concretizza nello studio e nel lavoro svolto da Hayez nell'almbito teatrale, "è proprio sul terreno specifico della ricerca sul costume che avviene l'incontro tra la pittura storica hayeziana ed il melodramma, come documentano l'impegno dell'artista nel ballo Batthyany del 1828 ed i due ritratti, negli abiti di scena, di *Giovanni David* nel 1830 e *Maria Malibran* nel 1835."⁴⁴

⁴² F. Sborgi, a cura di, *1770 - 1860 Pittura neoclassica romantica in Liguria*, Ente Manifestazioni Genovesi, Genova 1975, p. 128

⁴³ F. Mazzocca, in M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, a cura di, *Hayez*, Electa, Milano 1983, p.144

⁴⁴ Ibid.

La litografia, presente in mostra, del ballo di Batthaynay, disegnata da Hayez, è la testimonianza del “più celebre dei balli in costume ottocenteschi”⁴⁵, rappresenta la veduta centrale della festa tenuta da Batthyany “favorito dal governo proprio per il suo voluto ruolo mediatore tra la Milano più in vista e la dirigenza imperiale.”⁴⁶ L’immagine costituisce un reportage visivo vivace che restituisce anche l’importanza che le feste ricoprono da un punto di vista politico, di cui si avrà modo di parlare nel paragrafo successivo riguardo i festeggiamenti genovesi delle nozze di Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide, rilevanze politiche in cui Hayez ricopre in questa occasione, curiosamente, il ruolo di pittore civile e cerimoniere cortigiano al tempo stesso.

Nell’incontro, poi, con Giuseppe Verdi, sempre ricordato da Mazzocca⁴⁷ per la realizzazione di figurini per il *Macbeth* nel 1847 e il suo coinvolgimento in opere successive come *I due Foscari* nel 1858, si delinea l’incrocio fra l’arte hayeziana, come già sottolineato, ma anche come la componente teatrale abbia costituito indubbiamente non solo un elemento ragguardevole nella definizione del gusto artistico dei decenni che precedono l’unità d’Italia, ma anche un vero e proprio terreno comune di dialogo fra artisti e pubblico.

1.4 Gli apparati effimeri e i festeggiamenti genovesi per le nozze di Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide

L’allestimento di apparati effimeri in occasione di feste o ricorrenze particolari, come anche i funerali, è cosa diffusa nella storia dell’arte, e prende campo particolarmente nel periodo barocco, dove si dà importanza alla festa come momento politico e religioso oltre che celebrativo, le occasioni includono le feste dei regnanti, quelle sacre, e alcune di tradizione antica e popolare, come ad esempio il Carnevale, che ne è testimone ancora oggi. Si tratta di costruzioni appunto effimere che possono essere autonome o allestite su strutture architettoniche esistenti, facciate di edifici, ma anche cortili, esterni o interni, e così via, cui si aggiungevano effetti di luce e pirotecnici. Le feste erano spesso occasioni per utilizzare questi espedienti al fine di ottenere un

⁴⁵ M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, a cura di, op. cit., p.146

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, a cura di, op. cit., p.144

coinvolgimento emotivo, ed anche stupore, sugli spettatori che affermasse l'autorità di chi le organizzava.

Riguardando con occhio moderno a questi allestimenti, oltre l'aspetto spettacolare e teatrale, e quello propagandistico, emerge la componente performativa data la loro natura di installazione, che porta gli apparati effimeri molto vicino a quel fenomeno contemporaneo che è il Videomapping, anch'esso infatti agisce come una modifica effimera di strutture architettoniche esistenti, attraverso l'uso di effetti di luce spesso accompagnati da effetti sonori.

Nel 1842 ebbero luogo a Genova i festeggiamenti per le nozze del duca di Savoia Vittorio Emanuele II, futuro primo re dell'Italia unita, con l'arciduchessa d'Austria Maria Adelaide, la cui cronaca fu redatta da Federigo Alizeri "descrittore di un momento eccezionale della vita genovese del suo tempo"⁴⁸, arricchita dalle tavole di Domenico Cambiaso e Giuseppe Isola. L'Alizeri ha all'epoca venticinque anni, ma è evidentemente tenuto in grande stima tra gli intellettuali genovesi per meritare di essere investito di un tale lavoro assai delicato e complicato, difatti tutti gli scritti sono all'epoca sottoposti a rigida censura, in particolar modo quelli riguardanti la famiglia reale sabauda, che vengono controllati dalla corte stessa, ma la sua cronaca si dimostra adeguatamente equilibrata nel linguaggio da poter passare il vaglio. Seppure in perfetto rispetto del linguaggio voluto dalla corte, nei contenuti il critico genovese non si risparmia, più o meno velatamente, pensieri in pieno accordo con l'idea di musica e di arte di Giuseppe Mazzini, esposti nella "Filosofia della musica", fatto che rende ancora più magistrale e arguta l'opera.

Federico Alizeri, laureato in giurisprudenza e lettere, divenne un erudito di chiara fama nel genovese grazie ad alcune sue opere in qualità di critico d'arte e per la sua attività di docente e giornalista, fondò infatti nel 1840 l'"Espero", settimanale di letteratura, scienze e arti, che venne poi soppresso dalla polizia nel 1845 per le tendenze sospette dei redattori.

Tra le sue opere si annoverano *I migliori monumenti sepolcrali in Liguria* (1839) e soprattutto il suo contributo all'interno della *Descrizione di Genova e del Genovesato* (1846), curata dal Comune per l'VIII congresso degli scienziati; dello stesso anno anche *Guida artistica per la città di Genova*. Le opere che spiccano però per importanza sono in particolare *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia* (1864-1866), che continua l'opera di Soprani e di Ratti, e

⁴⁸ E. Costa, L. Morabito, *Federigo Alizeri testimone delle vicende contemporanee: i festeggiamenti di Genova per le nozze del duca di Savoia*, in *Federigo Alizeri (Genova 1817 - 1882) un "conoscitore in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, atti del convegno a cura di Marisa Dalai Emiliani, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, Genova 1988, p. 75

costituisce l'opera più completa sull'arte ligure dal 1700 al 1800, infine *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI* (1870-1880).

Si ricorda inoltre che l'Alizeri scrisse un'altra cronaca per incarico del Comune con il titolo di *Commentario delle cose accadute in Genova in marzo e in aprile 1849* inerente l'insurrezione genovese del 1849 nella quale ebbe egli stesso la posizione di moderatore, ciononostante lo scritto non passò la censura e non venne mai pubblicato.

Il periodo in cui ebbero luogo i festeggiamenti di Vittorio Emanuele e Maria Adelaide vede un forte sentimento anti-piemontese da parte dei genovesi, giustificato da varie vicende politiche, innanzi tutto l'annessione della città, non più repubblica autonoma, al Regno di Sardegna e di conseguenza l'inizio del dominio dei Savoia sui genovesi, ma anche all'inasprimento delle tasse doganali che pesano molto sui commerci portuali.

Seppure il re Carlo Alberto si fosse distinto subito per una nuova prospettiva economica caratterizzata da aperture liberiste che resero i sentimenti verso Casa Savoia meno ostili, cionondimeno il rapporto con i genovesi non era ancora dei più rosei, e l'evento delle nozze era gravato da timori di atteggiamenti ostili e di manifesta indifferenza da parte soprattutto del patriziato.

Secondo la cronaca di Alizeri il popolo e il patriziato genovesi sembrarono rispondere con felicità e reverenza al soggiorno dei Savoia, ma in realtà, come sottolineato da Costa e Morabito⁴⁹, i genovesi fecero buon viso alle circostanze, Carlo Alberto aveva, infatti, preteso l'ossequio della città in cambio della sua indulgenza nei confronti di chi aveva aderito alle attività cospirative legate a Mazzini, e i genovesi glielo dovettero concedere. In particolare alcuni giovani delle nobili famiglie genovesi come Balbi, Durazzo e Spinola si erano compromessi, alcuni come James Balbi Piovera, erano stati addirittura detenuti ad Alessandria⁵⁰, e il sovrano si premurò di convocarli per comunicargli che sarebbe stato ben lieto di dimenticare gli spiacevoli accadimenti, ma si premurò altrettanto di far sapere loro come monito che esistevano comunque le prove della loro colpevolezza, mettendo in atto un vero e proprio "diplomatico ricatto", che costrinse la nobiltà genovese a salutare con entusiasmo i festeggiamenti.

Queste nozze segnarono un momento importante dal punto di vista storico-politico anche perché il rapporto tra la politica piemontese e Genova nell'ultimo periodo compreso nella Restaurazione passò da qui.

⁴⁹ Ivi, p. 68

⁵⁰ E. Costa. *Le carte di Giacomo Balbi Piovera all'Istituto Mazziniano*, Rassegna storica del Risorgimento, 1977, pp. 215 - 223

Il programma, firmato dai sindaci Tommaso Spinola (prima classe) e Giuliano Cataldi (seconda classe) riportato dall'Alizeri stesso, e fu così svolto:

6 giugno, spettacolo presso il Teatro Carlo Felice, scritta da Felice Romani con musica di Federico Ricci;

13 giugno, Festa da Ballo nel salone di Palazzo Ducale;

20 giugno, illuminazione del Porto e della città, regata e fuochi d'artificio;

23 giugno, vigilia di San Giovanni, illuminazione di edifici e strade pubbliche;

24 giugno, funzioni per la festa di San Giovanni.

Dal punto di vista espressivo, si può vedere come l'idea che l'arte dovesse essere popolare proprio come la musica, si estendesse a tutta la concezione artistica degli apparati qui descritti, con una chiara volontà popolare, appunto, volta a coinvolgere il popolo, più che ad educarlo per future rivolte, e possiede, ovviamente, il carattere propagandistico da parte del sovrano Carlo Alberto.

I festeggiamenti si aprirono, dunque, il 6 giugno con l'esecuzione della cantata "Felicità" di Felice Romani su musica di Federico Ricci al teatro Carlo Felice, sotto la supervisione del marchese Ignazio Alessandro Pallavicini e all'avvocato Giuseppe Morro. Il teatro venne fornito di decorazioni dedicate, ma non solo, venne anche previsto un vero e proprio piano urbanistico per agevolare gli spostamenti delle maestà e del gran numero di persone (viene addirittura affermato che già alle quattro del pomeriggio il numero di persone in teatro superava quello che poteva esserne contenuto) che interverrà e occuperà le strade della città. Alizeri insiste molto sulla bellezza, ma soprattutto sull'eleganza e la semplicità dei decori riguardo il palco corona con queste parole "chè fu tale da insegnare come l'arte debba usar le ricchezze, e come le ricchezze non debbano mettersi in contrasto colla semplicità"⁵¹, anche qui il critico sembra in perfetta comunione con gli auspici mazziniani della "Filosofia della musica".

Fa, di tanto in tanto la sua comparsa nella cronaca anche l'elemento patriottico:

*Il concetto che signoreggiava la scena non potea credersi d'altronde originato che da cittadino intelletto. Le glorie della patria, l'eredità de' suoi fatti, le speranze, le sciagure, la grandezza, Niuno che non le sia figlio nè può abbastanza sentire nè conoscere. Ma poichè d'ogni cuore, e d'ogni animo cittadino è l'affetto della terra natale, non fu alcuno che da quella azione non si sentisse trasportato a generosi pensieri, quali non si destano per lettura di libri, o racconto di dotti.*⁵²

⁵¹ F. Alizeri, op. cit., p. 16

⁵² Ivi, p.17

In questo passaggio, per esempio, sempre riguardo la rappresentazione al teatro Carlo Felice, l'elemento patriottico precede una, seppur piccola, riflessione che riprende un altro tema mazziniano, quello dell'antichità classica:

*Ond'io veggo la potenza che gli antichi fidavano nell'allegoria, la quale figurando allo sguardo ciò che nella mente si volge può rendere palpabile e cara ogni più eletta virtù, ed ogni imitabile esempio.*⁵³

E prosegue poco oltre:

*Non rimangono dell'antica Roma e di Grecia se non pochi ed informi avanzi, che le ingiurie de' secoli han risparmiato alla terra; ma conservano quelle rovine, a fronte d'altrui fasto, sublime retaggio d'immortali ricordi.*⁵⁴

Parole che non possono non ricordare quelle di Mazzini, che vede perduta e “imbastardita” la cultura romana e greca ad opera dei barbari, e ne auspica un glorioso ritorno in un'unità artistica, bramata anche da un critico come Alizeri, che probabilmente colto anche da eccessivo entusiasmo per le opere messe in scena per le reali nozze, le comincia ad intravedere nell'arte patriottica genovese sua coeva.

Vediamo come l'Alizeri pur chiamato a redigere una cronaca, non riesce ad escludere del tutto il carattere della riflessione patriottica, e tantomeno il commento critico, seppur sempre entusiasta e benevolo, ma che porta il germe di riflessioni sull'arte coeva profonde, già testimoniate in precedenza e messe in relazione proprio all'elemento patriottico forse anche grazie agli scritti di Mazzini.

Va notato inoltre che la prosa dell'Alizeri ha la caratteristica di differenziarsi sia da altre cronache di festeggiamenti, come quella di Luigi Cibrario per le feste di Torino⁵⁵, sia dalle cronache riportate dai giornali dell'epoca, assolutamente prive di tempra e carattere, e restano sintetiche cronache. Mentre l'opera di Alizeri rende il lettore partecipe con una scrittura viva, attenta seppur palesamente encomiastica, che è in grado tutt'oggi di trasportare il lettore indietro nel tempo per restituirgli la meraviglia per le decorazioni e le illuminazioni per le vie che avevano provato i presenti all'evento, restituendone l'emozione prima ancora che la descrizione, come sintetizzato da Emilio Costa e Leo Morabito “Chi sappia leggere nel tessuto dell'opera, troverà, isolando le frasi di rito, di obbligato paludamento, di necessario

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Ivi, p. 18

⁵⁵ L. Cibrario, *Descrizione delle Feste torinesi nell'aprile MDCCCXLII*, Fontana, Torino 1842

conformismo, una prosa vivace che non tende al descizionismo analitico, alla preoccupazione di riferire con esattezza (che talvolta è processo di banalizzazione) ma a suscitare impressioni, a far vedere (perché si è saputo vedere)”⁵⁶

Il testo di Alizeri ci dà l’opportunità di leggere il personaggio del critico genovese come un giovane appassionato mazziniano e un entusiasta dell’arte del suo tempo. Ci dà conferma di ciò il fatto che unisca le due passioni in un unico scritto, nel quale dovrebbe descrivere le feste, ma non riesce a tacere gli ardimenti patriottici e, appunto, gli entusiasmi per le espressioni artistico musicali in atto. Alizeri resterà ancora un mazziniano convinto, e seppure assumerà atteggiamenti più moderati, non riuscirà ad avere il medesimo successo con la cronaca degli eventi di natura ben più politica del 1849, che gli verrà rifiutata.

Per il testo della cantata *Felicità*, citata da Alizeri in larga parte, e il carne *Torino esultate* composti entrambi da Felice Romani in occasione delle nozze, si rimanda all’appendice documentaria.

Gli stili artistici che pervadono tutte le creazioni degli apparati effimeri delle nozze, sono il Neoclassico e il Neogotico, se ne ha testimonianza grazie alla descrizione di Alizeri e alle tavole del Peschiera contenute nella cronaca. L’allestimento del ballo del 13 giugno presso il salone di Palazzo Ducale, ad esempio, si distingue per alte e spesse colonne con capitelli in stile corinzio, poggianti su uno zoccolo di marmo bianco e che sorreggono l’edificio fino alla cornice. Nello spazio fra le colonne si aprono delle nicchie con statue effimere che raffigurano le virtù. Nella seconda sala si trovano soggetti scolpiti, cariatidi e telamoni, che vogliono richiamare la perfezione classica lavorati a tutto tondo o altorilievo.

Secondo Maria Rosa Montiani⁵⁷ poi, l’influenza del gusto neo gotico va facendosi spazio a Genova ed ha un’influenza nel gusto cittadino crescente fino a vedere addirittura il suo culmine negli apparati effimeri delle nozze reali. Tra gli altri, si ricorda il *Tempietto teutonico* in via Carlo Felice, che guarda di prospetto San Domenico e si caratterizza per la ricca architettura, per i vetri magistralmente dipinti e per le alte guglie sulla sua sommità, ad opera dell’architetto Niccolò Revello.

In conclusione, si è voluto esaminare l’avvenimento delle nozze di Vittorio Emanuele e Maria Adelaide e gli apparati effimeri allestiti per l’occasione a Genova, perché sono state raccontate dal critico e conoscitore genovese Federigo Alizeri, in una

⁵⁶ E. Costa, L. Morabito, op. cit., p. 78

⁵⁷ M. R. Montiani, “*I migliori monumenti sepolcrali della Liguria illustrati da Federigo Alizeri*” (1839) e il gusto neogotico a Genova, in “Federigo Alizeri (Genova 1817 - 1882) un “conoscitore” in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche”, atti del convegno, a cura di Marisa Dalai Emiliani, Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Genova, Genova 1988, p. 210

cronaca ricca di suggestioni emotive legate anche al momento storico in cui Genova e l'Italia tutta si trovavano immerse. Ma anche perché rappresentano un momento di riflessione sulle arti figurative della città ligure che ha messo in campo le personalità più in vista del tempo, ed esse hanno rappresentato il gusto di una borghesia e di una nobiltà in pieno mutamento, da riscontrare proprio nell'uso di vari stili dal Neoclassico al Neogotico, ma anche nell'utilizzo della musica, dai più classici valzer in stile viennese alle cantate in stile verdiano, che riconducono al gusto risorgimentale tutto italiano di quegli anni e quelli a venire da lì a poco. Senza dimenticare l'importanza squisitamente storica dell'avvenimento in se nei rapporti fra la Superba e il governo piemontese e i fatti diplomatici ricordati che costituiscono la premessa all'evento genovese.

2. Archivistica digitale e musica

2.1 Archivi musicali digitali

Nell'affrontare il problema di individuare una realizzazione digitale a partire dai materiali archivistici, non si può esimersi dallo studio dell'archivistica digitale in rapporto alla musica. L'ambito della digitalizzazione dei documenti antichi è, com'è noto, in forte sviluppo e diffusione sia in enti pubblici che in enti privati, sono infatti numerosissime le operazioni di questo tipo che coinvolgono biblioteche ed archivi storici pubblici, ma anche archivi di grandi case di moda o di testate giornalistiche, per citarne solo due. Ne emerge un ambiente ricco di studi, incontri in occasione di congressi e convegni, che negli anni di dottorato ho cercato di seguire, anche partecipando, il più possibile proprio per farmi un'idea concreta di quanto e cosa fosse possibile ipotizzare anche per il caso della musica risorgimentale conservata a Genova, e ne sono emerse anche alcune problematiche.

Già Angelo Pompilio vedeva nel 2009 che la natura composita insita nei documenti musicali digitali ha portato a materiali digitalizzati che non condividono standard di descrizione e le soluzioni tecnologiche, con i materiali di altre collezioni, seppure affini.⁵⁸ Inoltre ogni archivio digitale così creato dispone di una propria interfaccia di ricerca e modalità di accesso ai documenti. “Come è stato fin ora per gli archivi cartacei, l'utente dovrà individuare le collezioni digitali utili per la propria ricerca e consultarle separatamente, dopo aver familiarizzato però con i diversi metodi di consultazione previsti da ciascuna di esse”⁵⁹.

La prima problematicità emergente è quindi la difficoltà nello stabilire degli standard sulla schedatura e sulla realizzazione degli archivi in questione, rendendo ogni archivio digitale musicale, in sostanza, un archivio a se, anche se va ricordato che esistono sistemi mirati all'uniformazione e al raccogliere in un catalogo unico tali

⁵⁸ A. Pompilio, *Archivi musicali in rete*, in “QE” -2009/0, <http://www.archivi.beniculturali.it/ASMO/QE>, ultima consultazione 29/08/2019

⁵⁹ Ivi, p. 211

esperienze. Verranno di seguito infatti prese in esame alcune realtà progettuali rilevanti in questi sensi.

2.1.1 Archivi della Musica (SAN)

La Direzione generale per gli archivi ha realizzato una serie di portali tematici contenuti all'interno del Sistema Archivistico Nazionale, SAN, inaugurato nel 2011, con l'intento di divulgare il patrimonio archivistico nazionale.

Come sottolineato nell'analisi di Mauro Tosti Croce⁶⁰, si rende decisamente necessaria in ambito musicale una stretta collaborazione fra istituzioni per dare omogeneità ai progetti di archiviazione, per ovvie ragioni di comunicazione sia interna che esterna con il pubblico e non solo di tecnici e studiosi, ma anche per ragioni di personale interno ai conservatori:

a causa della mancanza di una figura specialistica, i fondi documentari sono per lo più abbandonati a se stessi e dunque soggetti a forti rischi di dispersione e depauperamento. In ogni Conservatorio opera un bibliotecario, mentre è del tutto assente la figura dell'archivista, situazione tanto più problematica se si pensa che questi istituti, specie quelli di lunga e gloriosa tradizione, conservano non solo il proprio fondo istituzionale, ma anche numerosi archivi privati lasciati in dono o deposito da importanti musicisti: finiscono quindi per restare quasi sempre del tutto inesplorate o trattate in modo non scientificamente corretto fonti di straordinario interesse per lo studioso e il ricercatore.⁶¹

Lo stesso ragionamento è applicabile alle biblioteche pubbliche, sia statali che comunali che provinciali.

Un altro potenziale rilevante del portale è la possibilità di riunire fondi archivistici conservati in diversi luoghi ripristinandone l'originale integrità. La funzione aggregatrice del portale si manifesta inoltre nell'essere riuscito a far collaborare la Direzione generale delle biblioteche, gli istituti culturali, il diritto d'autore e la Direzione generale per lo spettacolo dal vivo per creare una rete degli archivi storici delle fondazioni lirico-sinfoniche ricostruendo di fatto la storia del melodramma italiano.⁶²

⁶⁰ M. T. Croce, *Il portale degli archivi della musica: uno strumento di divulgazione del patrimonio musicale*, in "Quaderni Estensi, IV 2012

⁶¹ Ivi, p.48

⁶² Ivi, p.49

Analizzando il portale, rispetto alla versione precedente articolata in 8 sezioni, risulta ora semplificata in 4 sezioni principali: protagonisti, istituti, percorsi e inventari; preceduti da una barra di ricerca per archivio e una descrizione a lato del portale e del progetto generale.



Si sviluppano poi due aree secondarie: compositori e disegni e bozzetti; infine i due progetti Verdionline e Archivi Sonori.

Per quanto riguarda la sezione Istituti: “La pagina mette in evidenza come si trovino rappresentate tutte le istituzioni più importanti che operano nel mondo musicale”⁶³, e che attualmente sono:

Associazione Folkstudio 88
Archivio storico del Comune di Lentini (SR)
Associazione Nuova Consonanza
Associazione musicale Santa Cecilia di Villacidro (CA)
Associazione musicale “Pasquale Leone” - Banda musicale di Carloforte (CA)
Associazione musicale Parco
Associazione culturale musicale Centro studi “Giuseppe Piantoni”
Associazione culturale “Circolo Gianni Bosio”
Associazione Amici della musica di Città di Castello (PG)
Associazione Amici della musica di Orvieto (TR)
Archivio storico diocesano di Iglesias (CA)
Archivio “Bruno Maderna”
Accademia nazionale di Santa Cecilia
Amici della musica di Firenze
Accademia nazionale dei Lincei. Biblioteca Corsiniana
Accademia musicale “Nuccio Fiorida”
Accademia degli Immobili
Biblioteca nazionale universitaria di Torino
Biblioteca nazionale di Napoli. Sezione “Lucchesi Palli”
Biblioteca nazionale centrale di Firenze
Biblioteca musicale “L. Bettarini”
Biblioteca - Mediateca comunale di Cinquefrondi (RC)
Biblioteca della facoltà di Lettere dell’Università degli studi di Siena
Biblioteca comunale di Ancona “Luciano Benincasa”
Biblioteca Casanatese
Biblioteca civica di Cosenza
Biblioteca Palatina. Sezione musicale
Conservatorio di musica “Vincenzo Bellini” di Palermo
Conservatorio di musica “Lorenzo Perosi” di Campobasso
Conservatorio di musica “Giuseppe Verdi” di Milano
Conservatorio di musica “G. B. Pergolesi” di Fermo

⁶³ Ibid., p.50

Conservatorio di musica “Francesco Cilea” di Reggio Calabria
 Comitato nazionale italiano musica (Cidim)
 Civico museo teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste
 Civica Biblioteca “Angelo Mai” di Bergamo - Archivi storici
 Centro studi musicali “Ferruccio Busoni”
 Centro studi “Luciano Berio”
 Centro studi “Belli-Argiris” Archivio biblioteca del Teatro lirico sperimentale
 Centro di documentazione messianica “Michele Circa”
 CEMAT - Centri Musicali Attrezzati
 Casa della Musica di Parma
 Casa della Cultura di Palmi (RC)
 Fondazione del Teatro comunale di Bologna
 Fondazione Teatro Regio Torino
 Fondazione Teatro Regio Parma
 Fondazione Teatro lirico Cagliari
 Fondazione Teatro la Fenice Venezia
 Fondazione Teatro del Maggio musicale fiorentino
 Fondazione Siena Jazz - Centro studi nazionale jazz “Arrigo Polillo”
 Fondazione “Gioachino Rossini”
 Fondazione Istituto nazionale di studi verdiani
 Fondazione “Isabella Scelsi”
 Fondazione “Giorgio Cini” - Istituto per la Musica
 Fondazione “Giacomo Puccini”
 Fondazione Festival pucciniano
 Fondazione Archivio “Luigi Nono”
 Fondazione “Alessandro e Adriana Casagrande”
 Fondazione Accademia musicale chigiana
 Gabinetto Vieusseux. Archivio contemporaneo “Alessandro Bonsanti”
 Gran concerto bandistico “Giuseppe Piantoni” della Città di Conversano (BA)
 Istituto superiore di studi musicali. Conservatorio di musica “Giorgio Federico Ghedini” Biblioteca
 Istituto Nazionale tostiano
 Istituto musicale “Luigi Boccherini”
 Istituto di ricerca per il teatro musicale (Irtm)
 Istituto di bibliografia musicale (Ibimus)
 Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani
 Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi

Museo teatrale della Scala
 Museo internazionale e biblioteca della musica
 Nomus. Centro studi e ricerche sulla musica del '900 e contemporanea
 Puccini Museum - Casa natale
 Ricordi & C.
 Studio di Fonologia musicale della Rai
 Società corale "Guido Monaco"
 Scuola di musica di Fiesole
 Tempo Reale. Centro di ricerca, produzione e didattica musicale

Si deve constatare, come è stato evidenziato già nella fase iniziale della ricerca di questa tesi, come le istituzioni genovesi non compaiano in questo elenco, e potrebbero invece comparire a pieno diritto con i documenti musicali conservati prevalentemente presso il Conservatorio di musica N. Paganini, la Biblioteca Universitaria e l'Archivio dell'Istituto Mazziniano per quanto riguarda gli inni risorgimentali come si vedrà in seguito.

Cliccando su un singolo istituto come la Fondazione Teatro Regio Torino, si apre una scheda con i dati, una breve storia, descrizione dell'archivio:

Archivio della Musica

Fondazione Teatro Regio Torino

più info: info@teatroregio.it
 10124 Torino
 tel. 011-5612244, fax 011-5612245
www.fondazione-teatroregio.it

STORIA

L'archivio storico del Teatro Regio è stato istituito nel 1970 con l'assegnazione del nuovo Teatro Regio, accanto ai documenti di produzione corrente conservati, a partire dal 1970, anno dell'apertura del nuovo teatro, anno dell'apertura del nuovo teatro, anno dell'apertura del nuovo teatro.

ARCHIVO

Il nostro archivio è la raccolta di documenti storici conservati nel Teatro Regio, anno dell'apertura del nuovo teatro, anno dell'apertura del nuovo teatro.

CONSULTA L'ARCHIVIO

COMPILAZIONE ARCHIVIO

LINK ESTERNO

TORINO

ARCHIVIO

CONSULTA L'ARCHIVIO

LINK ESTERNO

E di seguito il link alla consultazione dell'archivio che rimanda alla pagina SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche:

SIUSA
Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche

Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche

Home Ricerca guidata Ricerca avanzata Inventari online Personali tematici Personali regionali Aiuto

Breadcrumb: Home > Ricerca guidata > Indice dei fondi > Complesso archivistico

Fondazione Teatro Regio di Torino

complesso di fondi / supra fondo

Entrambi cronologici: sec. XVIII secolo metà - sec. XXI

Consistenza: m.l. 255-680

Storia archivistica: I dati relativi al Teatro Regio sono il frutto di un analitico censimento realizzato dalla Soprintendenza archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta nel corso dell'anno 2011. Il complesso di fondi Fondazione Teatro Regio è articolato in tre sottogruppi. La prima, Fondazione Teatro Regio, comprende tutti i documenti degli archivi di deposito e correnti sia della Fondazione che della precedente gestione del Teatro Regio di Torino, a partire dai primi anni '70 del XIX secolo fino al 2013. La seconda, Teatro Regio Archivio Storico, riunisce la documentazione più antica prodotta dall'ente nelle sue varie gestioni: alcune serie documentarie, e tracce della perdita di documentazione in occasione dell'incendio che devastò il teatro nel 1936, sono state esquisite e rivenute attraverso ricerche. La terza è costituita da singole raccolte di documenti (cartacei e audio), pubblicazioni a stampa, oggetti esposti o riservati in dono.

Ordinamento: L'archivio storico e le collezioni tematiche sono attualmente in fase di sistemazione. Si stanno uniformando i criteri di descrizione delle due sezioni, attualmente variabili da descrizioni generali ed altre minuziose e ricche di riferimenti.

Strumenti di ricerca interni al fondo: Esistono elenchi cartacei e informatici delle sezioni dell'archivio storico e delle collezioni.

La documentazione è stata prodotta da:
Fondazione Teatro Regio, Torino

La documentazione è conservata da:
Fondazione Teatro Regio di Torino

Bibliografia:
Alberto Bassi (coordinatore), Storia del Teatro Regio di Torino, 5 vol., Casa di Riparazione, Torino 1976-1986. I. Mario-Therese Bouquet, Il teatro di corte dalle origini al 1798 (1798), II. Alberto Bassi, Il Teatro della città: dal 1798 al 1936 (1943), III. Mercedes Viale Ferrero, La scenografia - dalle origini al 1936 (1980); IV. Luciana Tamburini, L'architettura - dalle origini al 1936 (1983); V. Mario-Therese Bouquet - Valeria Gualerzi - Alberto Bassi (a cura di Alberto Bassi), Cronologia (1984). (Fondazione Teatro Regio, Torino)
Aldo Brizzi, Carlo Molino, Marcello Zavalloni Rossi, Felice Bersone, Sergio Musumeci, Gino Sacchetti, Raffaella Pisani, Arturo Joli, Aurelio Vaccaro, Mario Chietone, Albino Salvino, Il nuovo Teatro Regio di Torino: numero speciale di «ATTI e rassegne teorica della Società degli ingegneri e degli architetti di Torino», nuova serie, anno XXVII, n. 9-10, settembre-ottobre 1973. (Fondazione Teatro Regio, Torino)
Luigi Cerullo, Augusto Cavalleri, Muret, Mercedes Viale Ferrero, Vittoria Mazzonis, Oscar Strona, Il Teatro Regio di Torino. Guida, Torino 1976 (Fondazione Teatro Regio, Torino)
Musée et spectacles à Torino fin 18e et 19e siècle - Il Teatro Regio e i teatri torinesi (1855-1905), catalogo della mostra realizzata dall'Archivio Storico della Città di Torino in collaborazione con l'Archivio Storico Teatro Regio di Torino (12 maggio - 20 settembre 2005) con un testo di Giorgio Rampone, Archivio Storico della Città di Torino, 2009 (Fondazione Teatro Regio, Torino)
Alberto Bassi (a cura di), L'incendio: il Teatro Regio di Torino, 1743-1936, Oreste, Milano 1991 (Fondazione Teatro Regio, Torino)
Valeria Gualerzi, Giorgio Gualerzi, Giorgio Rampone, Memorie di gloria - Il Teatro Regio di Torino, 1740-1936, D. Piazza, Torino 1992 (Fondazione Teatro Regio, Torino)

Revisione e revisione:
Caffarotto Daniela, 2013/10/31, supervisione della scheda
Masolino Daniela, 2013/05/21, prima redazione

OPERE E DIVULGHI | INFORMAZIONI E CONTATTI | NUC QUARTY ASSUMERE: KYRIE 3.0 STAKE I CSS VERGATO | DESI CANCELS CON RIDEZ L1 ET SA, TRAMME COVE OVERSAPORTE IDENTICATE

Emerge immediatamente la natura di catalogo insita nell'intera operazione, che ha il principale compito di riportare un elenco accurato e completo di archivi di carattere musicale, tutte le informazioni utili per la ricerca e, ovviamente, i contatti e i siti internet relativi.

2.1.2 Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, SIUSA

Digressione specifica merita il Sistema informativo unificato per le soprintendenze archivistiche SIUSA, cui si appoggia il portale Archivi della Musica, come si accennava nel paragrafo precedente.

Il sistema “si propone come punto di accesso primario per la consultazione e la ricerca del patrimonio archivistico non statale, pubblico e privato, conservato al di fuori degli Archivi di Stato. In esso sono descritti: i *complessi archivistici* con le loro articolazioni; i soggetti (*enti, persone e famiglie*) che hanno prodotto la documentazione nello svolgimento della loro attività; i soggetti che conservano gli archivi; gli strumenti di ricerca e bibliografici utilizzati per la redazione delle descrizioni.”⁶⁴

La caratteristica predominante anche di questo sistema è la descrizione degli archivi e il carattere di catalogo. Nel sistema sono anche presenti due tipi di percorsi, tematici e regionali, curati dalle Soprintendenze.

Le funzioni principali sono essenzialmente quelle citate e si ritrovano rappresentate nel menu con le voci:

- Home
- Ricerca guidata
- Ricerca avanzata
- Inventari on line
- Percorsi tematici
- Percorsi regionali
- Aiuto

2.1.3 Progetto Minerva

Il progetto MINERVA, Ministerial Network for Valorising Activities in digitisation, è sostenuto dalla Comunità Europea per coordinare e armonizzare la produzione degli

⁶⁴ <https://siusa.archivi.beniculturali.it>, ultima consultazione 30/09/2019

archivi digitali nei paesi europei. Tra gli obiettivi del progetto Minerva vi è migliorare l'accessibilità e la visibilità, promuovere la conoscenza e facilitare l'uso degli archivi musicali nel tempo.

Sul sito del Ministero per i Beni e le Attività Culturali vengono elencate le attività realizzate come segue⁶⁵:

Il progetto MINERVA ha prodotto importanti e tangibili risultati:

- ha costituito una rete di centinaia di referenti europei per la digitalizzazione;
- ha avviato la pubblicazione del volume *Coordinating digitisation in Europe*, la relazione annuale sullo stato della digitalizzazione del patrimonio culturale nell'Unione Europea;
- ha prodotto strumenti concreti per una comunicazione web culturale di qualità e per una corretta digitalizzazione: il Manuale per la qualità dei siti Web pubblici culturali (novembre 2003; aggiornamento in corso); i 10 principi per la qualità di un sito web culturale e il manuale di applicazione; *Museo & Web*, il kit di progettazione di un sito web culturale di qualità, dotato anche di Content Management System e distribuito gratuitamente a tutti gli istituti culturali pubblici e privati; il Manuale di buone pratiche per la digitalizzazione del patrimonio culturale; le Linee guida tecniche per i programmi di creazione di contenuti culturali digitali;
- sta elaborando strumenti concreti per guidare le istituzioni culturali nell'ambito delle problematiche connesse al diritto di proprietà intellettuale.
- ha dato attuazione concreta ai propri risultati elaborando nuove iniziative progettuali quali MICHAEL, MICHAEL Plus e MEDCULT (quest'ultimo con il sostegno dell'UNESCO).

MINERVApplus, l'estensione di MINERVA ai paesi di nuova accessione (per un totale di ben 29 Stati, i 27 aderenti all'Unione, più Israele e Russia), si è concluso nel gennaio 2006.

Dal 2006 al 2008 ha avuto corso MINERVA eC, terzo atto del progetto MINERVA, che riuniva i ministeri di oltre 20 paesi europei e oltre 150 istituzioni culturali. MINERVA eC aveva come obiettivo principale quello di sviluppare azioni di supporto per la costruzione di Europeana (Biblioteca digitale europea) in aderenza agli indirizzi della Commissione Europea e sulla base dei risultati ottenuti dai precedenti progetti MINERVA e MINERVApplus.

I progetti sono conclusi, ma la rete di MINERVA continua a promuovere le seguenti linee di azione: l'integrazione dei vari settori del patrimonio;

le tematiche dei diritti di proprietà intellettuale, dell'interoperabilità e del multilinguismo; la condivisione di buone pratiche di digitalizzazione; il coordinamento negli e tra gli Stati Membri; il monitoraggio dei progressi.

⁶⁵ https://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Progetti/Archivio/Progetti-Europei/visualizza_asset.html_563517191.html, ultima consultazione 29/08/2019



Minerva Knowledge Base
 Digitising Content Together



co-funded by the European Union

[Home](#) | [Search](#) | [Map](#) | [Contact Us](#)

MINERVA EC is a Thematic Network in the area of cultural, scientific information and scholarly content

About
 MINERVA EC
Structure
 Partners
 NRG
 Working Groups
 Enlargement
Interoperability
 Competence Centres
 MINERVA Technical Guidelines
 Digitisation Guidelines List
IPR
 MINERVA IPR GUIDES
Quality, accessibility, usability
 MINERVA Quality Principles
 European and National Rules on the Web Applications
Best Practices
 Good practices in digitisation
Events
References
Publications
Institutions

Loading...
MINERVA Activities
Museo & Web (en) - (fr) - (it)
 Kit for planning a quality website for small museums, edited by WPS Italy.
Publications
 Handbook on cultural web user interaction (en - it - ru)
 IPR Guide
 Cost reduction in digitisation
 Final Plan for using and disseminating knowledge and raise public participation and awareness Report on inventories and multilingualism issues: Multilingualism and Thesaurus
 Dynamic Action Plan for the EU co-ordination of digitisation of cultural and scientific content
 Quality Principles for cultural Web sites: a handbook (ar - pdf - az - pdf - ee - en - el - fr - hu - lv - ru)
 MINERVA: Digitising content together: Ministerial NETwoRK for Valorising Activities in Digitisation: Activities 2003 - 2004 (information brochure on the project) (en - pdf 837KB) - (it - pdf 825KB)
 Coordinating digitisation in Europe
 Progress report of the National Representatives Group: coordination mechanisms for digitisation policies and programmes.
 Charter of Parma
 Technical Guidelines for Digital Cultural Content Creation Programmes
 Cultural Website quality principles (ar - pdf - de - fr - ee - el - en - es - hu - it - nl - pl - si - sk) (POSTER PDF 49KB)
 A decalogue for cultural website developers
 Handbook for quality in cultural Web sites: improving quality for citizens. (en - it)
 Good practice handbook (de - ee - el - en - fr - hu - it - lv - pt - sk)

MINERVA NATIONAL SITES
 BELGIUM
 ESTONIA
 HUNGARY
 ISRAEL
 MALTA
 POLAND
 PORTUGAL
 RUSSIA

The Minerva website is under restyling. Sorry for any inconvenience.

[Old homepage](#)















Coordinator:
 Ministero per i Beni e le Attività Culturali
 Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche e per le informazioni bibliografiche
 Viale di Castro Pretorio, 105 - 00186 Roma - Italia
 Tel. +39 06 49210425, fax + 39 06 4959302, e-mail minerva@beniculturali.it

Much content of this Website was collected during the MINERVA and MINERVA Plus Project under the IST Programme


This site is licensed under a Creative Commons Attribution Non-Commercial Share Alike 2.0 (by-nc-sa) License


[Home](#) | [Search](#) | [Map](#) | [Contact Us](#)

Disclaimer - Copyright Minerva Project 2006-11, last revision 2013-03-11, edited by Minerva Editorial Board.
URL: www.minervaeurope.org

Nella homepage del sito sono in evidenza le ultime attività e le pubblicazioni a cura del progetto. Il primo link è “Museo & Web”, disponibile in inglese, italiano e francese, che rimanda ad una pagina dedicata dove trovare una dettagliata guida denominata *kit di progettazione di un sito di qualità per un museo medio-piccolo*⁶⁶,

⁶⁶ <http://www.minervaeurope.org/structure/workinggroups/userneeds/prototipo/museoweb.html>, ultima consultazione 30/08/2019

39

realizzato nell'ambito dell'attività "Identificazione dei bisogni degli utenti e dei criteri di qualità per un accesso comune" del Progetto Minerva con gli obiettivi:

- Fornire una visione condivisa dei contenuti culturali digitali e scientifici europei con criteri di qualità comuni
- Stabilire criteri comuni al fine di preservare il patrimonio culturale europeo
- Incoraggiarne l'uso nei siti web che si occupano di cultura
- Facilitare la connessione in rete di informazioni culturali
- Incoraggiare la formazione
- Promuovere la conoscenza in senso generale

Per quanto riguarda la realizzazione tecnica del sito si rimanda al *Manuale per la Qualità dei siti Web pubblici culturali*⁶⁷, *Principi europei per la qualità di un sito Web culturale*⁶⁸, *Studio sulle linee guida recanti i requisiti tecnici e i diversi livelli per l'accessibilità e le metodologie tecniche per la verifica dell'accessibilità*⁶⁹, ed infine il decreto dell'8 agosto 2005 legge n.4 del 9 gennaio 2004⁷⁰.

Le linee guida comprendono, inoltre, dati sull'accessibilità quali la possibilità di ingrandimento dei caratteri, la grafica, l'uso delle tonalità cromatiche in funzione dello scopo di proporre una base di lavoro ma anche la possibilità di personalizzazione attraverso questo documento dallo scopo fondamentale didattico. Museo & Web è pensato in quattro parti:

- *struttura e contenuti del prototipo* contenente indicazioni e numerosi esempi
- *tutorial* che copre varie aree come i problemi legati al copyright, la gestione, l'interoperabilità, etc.
- *verifica della qualità*
- *modelli*, contenente tre modelli scaricabili

2.1.4 Progetto Arca dei Suoni

Arca dei Suoni, acronimo di Archivio Condiviso e Aggiornabile dei Suoni, è un progetto che mira a valorizzare il patrimonio culturale della Sicilia ed ha la

⁶⁷ <http://www.minervaeurope.org/publications/qualitycriteria-i/qualitycriteria-i0402.pdf>, ultima consultazione 29/08/2019

⁶⁸ <http://www.minervaeurope.org/publications/qualitycommentary/qualitycommentary050314final.pdf>, ultima consultazione 29/08/2019

⁶⁹ <https://docs.italia.it/AgID/documenti-in-consultazione/lg-accessibilita-docs/it/bozza/>, ultima consultazione 29/08/2019

⁷⁰ <https://www.agid.gov.it/decreto-ministeriale-8-luglio-2005>, ultima consultazione 29/08/2019

particolarità che le comunità locali sono invitate a partecipare al 'racconto' della cultura siciliana condividendo i loro contributi audiovisivi e testuali per “creare insieme un 'valore culturale’”⁷¹. Nasce per iniziativa della U.O. IX – Nastroteca/ Discoteca del Centro Regionale per l’inventario, la catalogazione e la documentazione grafica, fotografica, aerofotografica, fotogrammetrica e audiovisiva dei beni culturali e ambientali della Regione Siciliana (CRICD).

L’elemento centrale dell’operazione promossa da ARCA dei Suoni è proprio quello di portare i beni culturali ad essere un elemento vissuto come patrimonio comune, in grado di diffondere sapere, formazione, ma anche di sviluppare metodologie documentarie. Nell’analisi condotta in questa sede, ha un’importanza particolare perché questo progetto evidenzia nella sua missione come centrale il riportare il documento musicale, in questo caso con una chiara matrice popolare occupandosi di musiche appartenenti alla tradizione orale per lo più, alla comunità intera e non solo agli studiosi, obiettivo che abbiamo considerato come fondante anche in un operazione che vuole richiamare l’attenzione del pubblico tutto sulla componente musicale del Risorgimento genovese.

Il progetto del CRICD, nel quale ARCA dei suoni è contenuto, è di più ampio respiro e mira alla conoscenza dell’archivio sonoro, che custodisce voci e suoni come beni immateriali come parte integrante del museo demoetnoantropologico, che conserva, invece, beni materiali. La riflessione messa in campo promuove la conoscenza degli oggetti come segni documentari dinamici, che trattandosi appunto di beni immateriali potrebbero essere sostituiti e andare perduti.

Parte consistente del lavoro condotto da questo progetto è quella didattica in connessione con gli istituti scolastici, che prevede come proclamato sul sito:

- Gli archivi sonori: che cosa sono, come si costituiscono, come si utilizzano nella ricerca e nelle attività produttive, che ruolo hanno nell’organizzazione dei servizi museali;
- Metodologia della ricerca dei beni culturali immateriali: organizzazione e conduzione della ricerca sul campo;
- La documentazione sonora e audiovisiva: la realizzazione delle registrazioni e la gestione delle informazioni attraverso le schede di documentazione sonora;
- Documentazione ‘in vitro’;

⁷¹ <http://www.arcadeisuoni.org>, ultima consultazione 30/09/2019

- Lo studio di registrazione e la rielaborazione delle tracce sonore: i sistemi tradizionali, l'intervento delle tecnologie informatiche;
- Incremento dell'archivio sonoro: interazione con il territorio 'in presenza' e 'a distanza';
- Gli archivi on-line;
- Utilizzo dei Content Management Systems nell'interazione con il territorio per la salvaguardia dei beni culturali;
- Virtual Libraries e Web Communities: l'utilizzo dei blog, dei forum e delle aule virtuali.⁷²

Le fasi del progetto si articolano in tre fasi, così costituite:

- sensibilizzazione al valore dei beni culturali immateriali nella loro funzione di segni dell'identità culturale;
- formazione e abilitazione di soggetti in grado di cooperare nel campo della salvaguardia e del recupero di giacimenti culturali immateriali;
- modalità di raccolta e di conferimento dei documenti sonori agli organismi deputati alle funzioni di custodia e di valorizzazione.

La homepage è di semplice lettura, con pochi comandi, nel menu compaiono le voci: home, esplora, download, chi siamo; a sua volta la voce "esplora" si apre in un sottomenu dalle voci: archivio, per categoria, mappa, geolocalizzazione, contenuti aggiuntivi, articoli, allegati agli articoli, cerca in tutto il sito, note legali. Mentre la voce "chi siamo" si apre nel sottomenu: Centro per il Catalogo, Unità Operativa 3, Redazione, Partner.

In seguito si presenta una breve descrizione del progetto, chiara ma sintetica, in italiano ed in inglese.

Seguono dei finestre dotate di foto con le notizie in evidenza, e che cambiano ogni qualvolta si visita la homepage del sito.

Più in basso una carrellata di "nuovi articoli", "archivio" ed "eventi", seguiti da "siti collegati", "seguici" con i link ai social Facebook, Twitter, YouTube e Google, e infine "altri archivi audiovisivi" che offre un ampio e completo elenco con relativi link, e per finire il collegamento al portale del turismo in Sicilia.

⁷² <http://www.arcadeisuoni.org/index.php> ultima consultazione 20/11/2019

Si avvisano gli utenti che Arca dei Suoni e Siciliana sono in corso di totale revisione e aggiornamento:
alcune funzioni sono pertanto temporaneamente sospese.
Ci scusiamo per i disagi.

CRICED Regione Siciliana - UFFICIO OPERATIVO 2

IL PROGETTO ARCA DEI SUONI

Arca dei Suoni mira a valorizzare il patrimonio culturale della Sicilia: i cittadini e le comunità locali sono invitati a partecipare al "racconto" della cultura siciliana, consolidando i loro contributi audiovisivi e testuali per creare insieme "valore culturale".

Arca dei Suoni is aimed at promoting the Sicilian cultural heritage: citizens and local communities are invited to contribute to the "narrative" of Sicilian culture, joining their audiovisual and text documents in order to create "cultural value".

CONTRIBUISCI
ANCHE TU



Intervista al Sig. Paolo Tursicato, Caltanissetta - audio



Dalla Argentina e da Israele. Presenti al dibattito. Pavia gennaio 14 - video



Presentazione del progetto "Mediterranea alla corte" - 100 italiani del Sud - video



Proiezione del Mediterraneo Festival - video



CONTRIBUISCI



La grande cucina a Palermo - Convegno dell'Associazione Italiana Pasticci Siciliani - video 1/1

NUOVI ARTICOLI

- Baccia di intervista su merdini
- Perché non le feste
- Documentari e mostri
- "L'arte dell'aspettare": documentari e esperienze
- La tradizione popolare siciliana: storia e tecnica

Visualizza l'elenco completo

ARCHIVIO

- Scrittura e Racconto (SIC) - video
- Quelli e queglii della Sicilia a Palermo - video
- Il soffitto dello Stori di Palermo - intervista al Prof. ...
- Il parco museo di Buzzeri - video
- Suoni e "Mediterranea" - video

Visualizza l'elenco completo

EVENTI

- 26a SETTIMANA ALFABETICA - Palermo 20/23 sett. ...
- MUSICA (SIC) - 100 italiani del Sud - video
- "We lost our way" - Festival della Musica Regia di ...
- Reportage fotografico dei luoghi e degli eventi di ...
- Biodiversità e diversità culturale sui Monti di Ragusa ...

Visualizza l'elenco completo

SITI COLLEGATI



SEGUICI



- 1000+ followers
- 1000+ followers
- 1000+ followers
- 1000+ followers
- 1000+ followers

ALTRI ARCHIVI AUDIO VISIVI

- ORIGINALE SICILIA - Webmap e ricerca geografica
- Il Museo MSA di Caltanissetta
- Podcast: MSA di Caltanissetta
- Archivio: Illegale Sicilia - Progetto DPM MUSE
- BBC Radio - World on 3

Visualizza l'elenco completo

PORTALE TURISMO SICILIA



Anche la pagina dedicata all'archivio è chiara e agevola la consultazione anche grazie alla possibilità di consultare i contenuti per categoria.

Aperto ogni pagina dell'archivio si visualizza nella parte soprastante:

La tabella contiene, in forma ordinabile, l'archivio audiovisivo principale del progetto.

Se sei abilitato come 'autore' potrai caricare nuovi file audio facendo click sul link "aggiungi" preceduto dal pulsantino "+" che si trova sopra i campi di ricerca (subito sotto questa scritta).

In modo analogo, potrai collocare sulla mappa il luogo della registrazione oppure inserire contenuti aggiuntivi (testi, foto e altro) facendo click sugli analoghi pulsantini, direttamente nelle colonne all'estremità destra della tabella o sulla parte superiore della scheda visualizzata.

*Attento: Il sistema accetta file delle dimensioni massime di **200 MB**. Le operazioni di upload e di download possono richiedere qualche minuto.*

La maggior parte dei file caricati sull'archivio sono in formato mp4 (video) o mp3 (audio).

Archivio Arca dei Suoni

Repository dei file audiovisivi del progetto Arca dei Suoni

La tabella contiene, in forma ordinabile, l'archivio audiovisivo principale del progetto.

Se sei abilitato come "autore" potrai caricare nuovi file audio facendo click sul link "aggiungi" preceduto dal pulsantino "+" che si trova sopra i campi di ricerca (subito sotto questa scritta).

In modo analogo, potrai collocare sulla mappa il luogo della registrazione oppure inserire contenuti aggiuntivi (testi, foto e altro) facendo click sugli analoghi pulsantini, direttamente nelle colonne all'estremità destra della tabella o sulla parte superiore della scheda visualizzata.

Attento: Il sistema accetta file delle dimensioni massime di **200 MB**. Le operazioni di upload e di download possono richiedere qualche minuto.

La maggior parte dei file caricati sull'archivio sono in formato mp4 (video) o mp3 (audio).

ID	Titolo	Luogo di registrazione	Categoria	Mappa	Azioni
241	Sonori a Palermo (10) - video	Palermo	Percezioni d'Autore		(1) Video (6) Audio
826	Orari e agenzie della Naxos a Palermo - video	Palermo	Mestieri e Sapori Tradizionali		(1) Video
879	Il soffitto delle Storti di Palermo - intervista al Prof. Ferdinando Bologna - video	Napoli	Segni nella Storia		(1) Video
828	Il paese nuovo di Iaccuni - video	Iaccuni (AR)	Segni nella Storia		(1) Video
181	Liuti a Palermo - video	Palermo	Mestieri e Sapori Tradizionali		(1) Video (1) Audio
334	Il Palazzo in via Solito - video	Palermo e Mendicanti Aggregata	Percezioni d'Autore		(1) Video
232	Isolmenti - video	Palermo	Percezioni d'Autore		(1) Video (1) Audio
233	Clito Solimuto - video	Solimuto (TR)	Percezioni d'Autore		(1) Video (2) Audio
641	La Stilla dell'alto - video	Stilla	Segni nella Storia		
823	Pietro Novelli, pittore e architetto siciliano - video	Palermo	Segni nella Storia		(1) Video

1 4 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Con l'operazione di caricamento del materiale selezionato dichiaro di essere il detentore dei diritti di riproduzione e di distribuzione del medesimo.







2.2 Tecnologie digitali per la documentazione e comunicazione dei documenti d'archivio

Altro elemento che necessita una riflessione è il digitale come dimensione conservativa e in generale nel suo rapporto con le arti, per meglio comprendere quale sia l'ambiente in cui si va ad agire e ad inserire dei documenti d'archivio, per la loro conservazione e per le possibilità comunicative che si possono aggiungere al documento originale.

[...] L'idea-limite di un'assoluta fedeltà al documento nella forma nella quale esso è stato prodotto. Da tale prospettiva, l'informazione è uno strumento prezioso nella misura in cui aiuta a soddisfare l'obiettivo della conservazione 'fedele' del documento, può invece divenire fattore di pericolosa corruzione se e quando sembra svolgere l'opposta funzione di far perdere la specificità del documento e delle sue modalità di produzione a favore della mutevolezza della sua incarnazione elettronica. Il 'documento disincarnato' non può non spaventare l'archivista, per il quale l'istanza, questo specifico documento da conservare e inventariare, viene prima del type, del contenuto informatico astratto.⁷³

La moltiplicazione dei media ha portato inevitabilmente alla moltiplicazione dei supporti di archiviazione, rendendo la situazione archivistica "improvvisamente" molto più complessa, basti anche solo pensare che supporti come floppy disk sono diventati cd rom, e poi server in rete ad una velocità tale da non permettere neanche un assestamento pratico e teorico nel mondo archivistico.

Se da una parte, però, il discorso si è molto complicato di fronte alla quantità di supporti, dall'altra dovrebbe essersi semplificato se si ragiona sulle codifiche di base, infatti, tutti i documenti diventano digitali trasformandosi in catene in codice binario '0' e '1', fenomeno noto come *convergenza digitale*.

In questo panorama è utile riflettere sulla doppia natura dei documenti, per quelli nati su supporto cartaceo, il digitale costituisce un'alternativa di consultazione, e più raramente un modo di conservazione; ma per quanto riguarda documenti prodotti già in forma digitale, il "vero" documento è già digitale. Tralasciando per un attimo la corrottibilità cui si va in contro, o la possibilità di integrare vari documenti, bisogna

⁷³ G. Roncaglia, *Gli Archivi Digitali fra memoria e ri-creazione*, in "L'informazione bibliografica" 1/2000 gennaio-marzo pp.77-, DOI 10.1407/3284, ISSN 0391-6812, p.77

anche considerare a quanti passaggi, reinterpretazioni o integrazioni in nuove opere andrà in contro il nostro documento digitale, a seguito anche di ricerche successive alla sua produzione.

*All'archivio come puro strumento di conservazione e di studio può affiancarsi l'archivio come laboratorio, come centro di distribuzione di materiali informativi e documentali immediatamente riutilizzabili. [...] grazie alle peculiari caratteristiche di riproducibilità infinita e senza degrado offerte dall'informazione in formato digitale, questa possibilità non pregiudica in alcun modo la missione di conservazione dell'archivio, ma le si affianca.*⁷⁴

Si può quindi pensare ai nuovi archivi con “l’idea di un archivio ‘aperto’, che oltre a conservare i documenti digitali ne consente la circolazione e la copia.”⁷⁵

In questo senso, un archivio della musica del Risorgimento, potrebbe pensarsi anche come un archivio della musica del Risorgimento digitalizzata, presentando la problematicità della conservazione dei documenti digitali così prodotti e non entrando nel merito strettamente della conservazione del documento originale.

2.3.1 Dall'analogico al digitale

Il passaggio dall'analogico al digitale è probabilmente il primo vero cambiamento che la tecnologia digitale ha introdotto nella musica. Inoltre il suono è stato uno dei primi soggetti di digitalizzazione, data la maggiore semplicità del processo rispetto all'immagine, il suono è, infatti, un segnale continuo nel tempo che deve essere tradotto in un segnale discreto rappresentato da numeri o caratteri. Questo procedimento implica il campionamento del suono, la misurazione dei valori assunti dal segnale analogico in intervalli di tempo regolari. Il campionamento è definito da tre parametri: il numero di canali utilizzati, la risoluzione e la frequenza di campionamento:

- *Numero di canali*: il suono digitalizzato può essere riversato su un solo canale (mono) o su due canali (stereo).
- *Risoluzione*: ovvero il numero di bit utilizzati per memorizzare dei campioni del suono, che solitamente sono in 8 o 16 bit.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

- *Frequenza di campionamento*: è il numero di campioni per secondo, varia da 11 kHz, per la voce per esempio, e 44 kHz per la registrazione di un CD.

Questi parametri definiscono la qualità e la dimensione del file digitale ottenuto, in base a ciò le tecniche di digitalizzazione si dividono in tecniche *lossy* che comprimono i dati con perdita di informazioni e tecniche *lossless* che invece non prevedono perdita di informazioni. Per l'utilizzo di file digitali sul web è più indicata la tecnica *lossy*, per esempio è molto diffuso il formato MP3 (Moving Picture Expert Group-1/2 Audio Layer 3), un algoritmo di compressione audio che riduce notevolmente la quantità di dati richiesti per memorizzare un suono ma che permette una riproduzione abbastanza fedele al file originale.

2.3 Suono, arte e digitale

La riflessione che qui si apre, ci mette di fronte ad un relativamente antico tema caro alla critica dell'arte contemporanea, ovvero il rapporto fra le arti e il mondo digitale.

Dalla fine dell'Ottocento in poi, con la nascita e lo sviluppo della fotografia e, in seguito, della ripresa video, il linguaggio visivo comincia a delinearsi con una sua autonomia rispetto alla scrittura. Se la parola offriva infatti un ampio margine di discrezionalità nell'interpretazione, la riproduzione automatica delle immagini osservate attraverso un obiettivo, assumeva ora un maggiore carattere probatorio, diveniva un processo di duplicazione automatica del reale, una riproposta mimetica. Il trasferimento dei fenomeni empirici su un supporto chimico, che veniva poi riprodotto dalla fotografia, conferiva inoltre una sostanza materiale a degli eventi di per sé effimeri.⁷⁶

Le arti visive e la musica si sono trovate durante il '900, insieme o quasi, d'innanzi alla sfida e all'opportunità del digitale, che ai giorni attuali si è trasformata in una costante rincorsa all'ultima novità, in forza anche del fatto che le tecnologie digitali hanno sfondato la loro dimensione rivoluzionaria ed avanguardista, per divenire una

⁷⁶ O. Sorgi, *Note per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale*, in Masi Ribaudò, a cura di, *Quaderno di Arca dei Suoni* 2, CRicd, Palermo 2013, p.20

realità quotidiana e talvolta anche scontata da parte soprattutto delle nuove generazioni.

Un incontro decisivo tra arte visiva e musica elettroacustica realizza tra gli anni '60 e '70 del ventesimo secolo un grande e antico sogno: combinare suoni ed immagini, realizzando la cosiddetta Visual Music.

Nella storia della cultura, pochi fenomeni hanno avuto la capacità di attrarre artisti, musicisti, scienziati e filosofi, come la correlazione tra suono e colore. Parlando di questa relazione ci riferiamo ad un fenomeno chiamato sinestesia: dal greco συν-αἰσθάνομαι, “percepire insieme”; questo interesse per la sinestesia fa la sua comparsa all'inizio del diciannovesimo secolo, quando era considerato un semplice espediente poetico, un'invenzione della fantasia. Tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, esperimenti e riflessioni teoriche iniziarono ad apparire in Europa non solo condotti da musicisti che cercavano di trasformare il suono in colore attraverso l'uso della luce, ma anche, nella direzione opposta, dai pittori che volevano conquistare quella dimensione tipica ed esclusiva *temporale* propria della musica. Ricordando il lavoro artistico, per citarne solo alcuni di Skrjabin e Schoenberg, per quanto riguarda la musica che si sposta verso il colore, e quello di Kandinsky e Klee per quanto riguarda la pittura che si muove verso la musica.

Molto indagata la possibilità di sovrapporre forme e colori in un modo sempre nuovo e diverso, avvicinandosi alla modalità performativa musicale da una parte, ma anche di dare movimento ai suoni attraverso l'uso della proiezione di immagini, tutto ciò ha indubbiamente contribuito in modo fondamentale a superare un concetto di arte figurativa statica e immobile, e di una musica isolata nella sua forma astratta.

A partire da queste avanguardistiche sperimentazioni in poi, la storia del rapporto tra musica e visivo è in gran parte costituita dal mondo del cinema. In effetti anche molti artisti sono passati dalla pittura all'arte cinematografica e tra i primi ricordiamo Walter Ruttmann e Oskar Fischinger. Con loro entriamo nel campo di quello che comunemente viene chiamato *Absolute Film* o *Film Puro*, un cinema che utilizza solo un proprio linguaggio specifico, senza alcun riferimento a qualsiasi altro elemento che sia al di fuori del cinema stesso. Proprio come la musica è stata in grado di esprimersi attraverso elementi che le sono propri - armonia, melodia, ritmo, contrappunto - così doveva succedere per il cinema, riprendendo in un certo senso le prerogative della pittura astratta esibita da Kandinsky.

In questo contesto Walter Ruttmann fu un personaggio chiave, “esponente di rilievo dell'avanguardia cinematografica, profondo conoscitore di musica, si dedicò a una sorta di 'documentarismo sinfonico', utilizzando le immagini reali come elementi di una sinfonia visiva, in cui l'aspetto documentaristico si annulla nel ritmo del

montaggio secondo uno stile formalmente rigoroso.”⁷⁷ Definì il cinema “un'arte concepita per l'occhio, che si differenzia dalla pittura perché si evolve nel tempo (come la musica) e perché il fondamento dell'artisticità non sta (come nel quadro) nella riduzione di un evento (reale o formale) a un momento, bensì proprio nell'evoluzione dell'aspetto formale e livello temporale”.⁷⁸ Seppure pittore e musicista, Ruttmann abbandonò la pittura astratta ufficialmente nel 1919 proprio con la pubblicazione del testo citato *Malerei mit Zeit*, in italiano “Dipingere con il tempo”. Il suo primo film *astratto*, *Opus I*, è costituito da un dipinto realizzato direttamente su pellicola con l'aggiunta di figure animate, nella sua realizzazione ogni singola scena doveva essere realizzata separatamente a partire da frammenti di negativo in bianco e nero, e poi assemblata singolarmente. La musica di *Opus I* è composta da Max Butting, e Ruttmann ha suonato personalmente il violoncello alla proiezione del film in Germania nel 1921.

Un altro artista che ha militato nelle fila della Visual Music è Oskar Fischinger, che era presente alla premiere di *Opus I* a Francoforte, forse proprio in quest'occasione ha deciso di dedicarsi completamente alla Visual Music, utilizzando una tecnica differente rispetto a Ruttmann, che contava su modelli di argilla e cera e alcuni disegni animati. Molti dei primi film di Fischinger sono inseriti in spettacoli con proiezioni multiple create per i concerti del pianista e compositore americano Alexander Laszlo, legato agli studi dello psicologo Georg Anschütz, figura di riferimento per la sua epoca per gli studi sulla *sinestesia*, a partire dal 1924 Laszlo sviluppò quella che chiamò "Color-Light-Music", che prevedeva l'uso di un “organo colorato”, il *Sonchromatoscope*, strumento che controllava diversi proiettori di diapositive con filtri colorati intercambiabili e che permetteva di modificare il colore e la luce su varie figure.

In questa relazione tra suono e colore, fra musica ed immagine, le ricerche artistiche si sono mosse a partire dall'analisi e l'intervento sui segnali elettronici, materia sulla quale i musicisti hanno condotto ricerche e sperimentazioni in un certo senso anche prima degli artisti, questo ci dovrebbe portare a rileggere la storia della videoarte in relazione alla storia della musica elettroacustica, al fine di ripensarla come una storia audiovisiva in senso unitario. Troppo spesso, infatti, le definizioni che utilizziamo sono di tipo “videocentrico”, come per esempio: videoarte, installazione video, scultura video; lasciando poco o nessuno spazio all'elemento sonoro, facendo dimenticare al pubblico che la videoarte è nata proprio sotto il segno del suono e della

⁷⁷ Voce dell'enciclopedia Treccani “Walter Ruttmann”, [http://www.treccani.it/enciclopedia/walter-ruttmann_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/walter-ruttmann_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultima consultazione 11/11/2019

⁷⁸ W. Ruttmann, *Malerei mit Zeit*, 1919, pubblicato postumo per la prima volta in Film als Film. 1910 bis Heute, hrsg. B. Hein, W. Herzogenrath, 1977, pp. 63-64

musica elettronica, in considerazione anche del fatto che alcuni dei primi artisti di videoarte, Nam June Paik e Bill Viola per esempio, provenivano proprio dalla musica elettronica, ma anche che i primi sintetizzatori video sono stati concepiti sul modello dei sintetizzatori audio.

Anche Stockhausen si è espresso riguardo la relazione fra l'audio e il visivo nella nostra società, a volte più una lotta vera e proprio che una relazione, in particolare in un'intervista del 1971 contenuta nel volume *Sulla musica*⁷⁹, nella quale afferma che tutta la nostra società è pervasa dal visuale, anche storicamente, tanto che non abbiamo nemmeno parole per descrivere i suoni senza utilizzare parole di ambito visivo. Inoltre la società contemporanea, per Stockhausen gli anni '70 ma si potrebbe allargare ad almeno un decennio precedente e, a maggior ragione, fino alla nostra età contemporanea dei primi 20 anni del 2000, è una società che ha quasi del tutto abbandonato la sua dimensione aurale, perfino il nostro sistema di valori si basa sul senso della vista, un contratto deve essere firmato, la parola data non è sufficiente. Il potere dell'aurale è quindi in declino, e uno degli effetti più evidenti è, come afferma Stockhausen, che “se l'universo visivo fosse riempito di spazzatura quanto quello sonoro, l'opinione pubblica non finirebbe più di protestare.”⁸⁰

I quattro elementi fondamentali che costituiscono questo nuovo corso dell'audiovisivo sono: la registrazione; la manipolazione; l'interazione; la spazializzazione.

La possibilità della registrazione consiste nel poter registrare, appunto, una traccia, una testimonianza dell'arte nel momento in cui si esprime, in piena era performativa si rende necessario documentare, e il video rappresenta uno strumento sempre più diffuso come miglior testimone dell'arte contemporanea. Questo tipo di arte ha sancito una sorta di egemonia intellettuale del video sull'elemento audio, come sintetizzato sempre da Stockhausen:

*New methods change the experience, and new experiences change man. Whenever we hear sounds, we are changed, we are no longer the same, and this is more the case when we hear organized sounds.*⁸¹

La seconda idea su cui riflettere è la possibilità di manipolare le immagini in tempo reale, che ci riporta all'area sonora e che consente di svolgere una pratica meglio

⁷⁹ K. Stockhausen, *Sulla musica*, Postmedia books, 2014

⁸⁰ Ivi, pag. 52

⁸¹ *Tuning In (1981)* documentario BBC su Stockhausen, disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=qGnkZnm9MPw> ultima consultazione 15/01/2020

conosciuta in musica: l'improvvisazione, nuovo linguaggio comune tra arte visiva e arte musicale.

Troviamo un chiaro esempio di questa pratica nell'opera di uno dei padri dell'arte elettronica: Nam June Paik, con *Distortion*, in *Exposition of music Electronic Television*, Wuppertal 1963, che espone un'installazione composta da tredici televisori che proiettano immagini distorte attraverso l'uso di i magneti, in questo lavoro i televisori sono concepiti come strumenti musicali, reinterpretando il concetto di "musica indeterminata" di John Cage. Per Cage, la musica non è imitazione della natura, ma è la natura stessa e l'artista ascolta e non controlla la natura. L'uomo ha un ruolo subordinato, non è il creatore della musica ma il liberatore del suono. C'è un rifiuto del principio compositivo della conseguenza logica: è il crollo dell'idea europea di musica basata sulla centralità del compositore.

I have never used chance operations to arrive at a preconceived goal. In other words, I've never been in the situation of not liking, and because I didn't like, changing the answers I received. I have sometimes renounced the questions that I've asked. I have thrown away some work, seeing that it was trivial, since I had not found the proper questions. But I've never thrown away the answers to the questions that I've considered to be useful questions to ask.⁸²

Nell'ambito di una nuova modalità nelle relazioni audiovisive, consentita proprio dalla dimensione elettronica e basata sull'interazione fisica e tattile di suoni e immagini: i suoni possono generare immagini e viceversa. Spazializzazione del suono.

Ma la scoperta dell'identità materiale di immagini e suoni inizia ad essere investigata in modo metodico e fattuale grazie allo sviluppo del video. Basti pensare ad alcuni televisori preparati da Wuppertal che hanno generato alterazioni sul canale video a partire dalla modifica delle fonti sonore.

Le prime ricerche di Bill Viola si basavano sulla sostanza comune tra suoni e immagini nel video, costituita da frequenze elettromagnetiche e quindi reciprocamente malleabile. Nel passaggio dall'analogico al digitale, questa linea "plastica" di relazioni audiovisive è stata al centro di alcuni importanti esperimenti. Ma in digitale la conversione delle immagini in suoni non si basa più sull'identità elettromagnetica dei materiali, ma sul fatto che immagini e suoni sono diventati dati

⁸² J. Cage, *John Cage and Roger Reynolds: A Conversation*, in "The Musical Quarterly", Volume LXV, Issue 4, Ottobre 1979, p. 573 – 594

informatici, che possono cambiarsi a vicenda attraverso uno speciale software sviluppato da una nuova generazione di “ingegneri-artisti”.

In questo senso, alcune ricerche del tedesco Carsten Nicolai, meglio noto come Alva Noto, possono essere indagate nel contesto del concerto audiovisivo, come l'opera *Cyclo* realizzata con Ryoji Ikeda.

La dissociazione sistematica e l'associazione del visivo e del suono portano anche l'immagine cinematografica, secondo Gilles Deleuze in *L'immagine-Tempo*⁸³, al "secondo stadio del parlato", per diventare veramente audiovisivo, privo di gerarchie tra il visivo e acustico. Questo concetto "uguale" può essere utile per citare alcuni dei più recenti esperimenti artistici contemporanei.

I materiali visivi e sonori sono combinati secondo una sorta di "cut-up" digitale alla ricerca di relazioni nascoste tra suoni e immagini, in grado di produrre un vero ritmo asincrono che sfugge alla sinestesia più immediata.

Nell'ambiente Live Media, al crocevia tra suono elettronico e immagine video, c'è una stretta risonanza con il più ampio contesto di arte audiovisiva digitale, tra cui installazioni, DVD, Sound Art e forme di architettura e spazializzazione del suono. Concerti sperimentali audiovisivi si svolgono principalmente in festival dedicati, tra cui Netmage, Bologna e Diverso vjing - in cui le immagini accompagnano la musica anche senza una vera unità progettuale - nelle performance audiovisive sperimentali, le relazioni tra coloro che manipolano le immagini e coloro che manipolano i suoni sono diventati sempre più vicini. Durante gli anni novanta sono nati, infatti, veri e propri gruppi artistici dalla collaborazione tra musicisti e artisti visivi, nelle cui opere le parti visive e sonore sono state progettate in modo unitario, come ad esempio la Granular Synthesis.

Inoltre, con l'evoluzione delle tecnologie, i musicisti stessi hanno iniziato a occuparsi direttamente del visivo, spesso svolgendo anche un ruolo decisivo nella creazione di software che integri la creazione audiovisiva. In conclusione, non sembra così opportuno affermare che gli artisti elettronici contemporanei abbiano imparato a riprodurre le immagini.

⁸³ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017

2.4 Qualità del suono e conseguenze della digitalizzazione musicale

Una parte di considerevole importanza nella determinazione di un suono “bello”, e di conseguenza di una musica “bella”, è dato dall’insieme delle vibrazioni che mettono in moto l’aria e fanno risuonare differenti frequenze, delle quali sono udibili dall’orecchio umano quelle comprese fra 64 e 8000 Hz, e in particolare risulta più sensibile alle frequenze fra 1000 e 5000 Hz, con questo riferimento le tecniche di compressione, sia lossy che lossless, integrano o escludono frequenze al di sopra e al di sotto di questi valori. In particolare il formato MP3 lavora in questo modo, eliminando le frequenze, seppur udibili da orecchio umano, che risultano secondarie se non fastidiose all’udito, la fascia di frequenze escluse dipende dal *bit rate* scelto, ovvero il numero di unità binarie (bit) che fluiscono al secondo. Per esempio un bit rate di 128 Kbps (kilobyte per secondo) riesce ad includere tutte le frequenze udibili dall’orecchio umano, e produce di conseguenza un file di qualità elevata; al contrario un bit rate di 64 Kbps esclude metà delle frequenze udibili, producendo file di qualità molto inferiori.

La digitalizzazione ha permesso non solo la circolazione veloce di molti file audio in generale, ma ha consentito degli usi specifici impensabili fino a qualche decennio fa, posso ricordare su tutti, per diretta esperienza sul campo, quanto questo elemento abbia mutato l’utilizzo didattico della musica in classe. Ad oggi è possibile, infatti, nel corso di una normale lezione di musica nella scuola secondaria di I grado, affiancare gli studenti nell’esecuzione allo strumento o vocale con basi musicali a partire da quelle fornite dagli editori unitamente ai libri di testo, avendo a disposizione delle casse, un computer e l’accesso alla versione digitale del libro accessibile con una connessione internet. Questo porta non solo ad una possibilità di condurre le lezioni di musica in modo molto più attivo ed interattivo da parte degli studenti, ma al contempo di superare una sempre più evidente spaccatura fra le nuove generazioni abituate ad avere sotto mano tecnologie digitali accessibili tramite internet, e una scuola che si riusciva a muovere quasi esclusivamente con strumenti cartacei anche di fronte a discipline come la musica, che ne risultavano massimamente penalizzate. Inoltre, questo tipo di mutamento tecnologico per quanto possa sembrare non troppo avveniristico, confrontato soprattutto con le aspettative della ricerca didattica, fa fronte però in modo realistico a quelle che sono le difficoltà

oggettive presenti nelle scuole pubbliche italiane in fatto di strumentazione tecnologica, infatti bisogna tenere sempre a mente che molto spesso una classe non dispone di strumentazione LIM, ma anche di un computer di classe, e addirittura di casse audio, per cui la facilità di accesso e di circolazione di contenuti digitali rende l'accessibilità ad essi sempre possibile anche nella situazione in cui il docente porti delle casse portatili in giro per la scuola, collegandole ad un computer personale o addirittura ad un cellulare per mancanza di rete internet.

Va anche ricordata come diretta conseguenza dell'avvento digitale nella musica lo sviluppo della produzione musicale elettronica, anche e soprattutto stimolata dall'abbattimento dei costi degli strumenti digitali rispetto a quelli analogici. La prima conseguenza è evidente già nel corso degli anni '70 per lo sviluppo di musica senza più la necessità di un investimento iniziale imponente che poteva costituire, per esempio, fondare una band di soli strumenti acustici. Ma questo è solo la prima conseguenza, in realtà tutta questa strumentazione porta con sé una possibilità dal punto di vista della ricerca che può essere vista come un grande vantaggio o un elemento di dibattito, mi riferisco alla possibilità di realizzare digitalizzazioni, come quella qui presentata, senza l'ausilio di un coro e un'orchestra in carne e ossa, e le relative spese. Si tratta di un elemento che comporta anche un dibattito proprio per l'abbandono, almeno parziale, del coinvolgimento della musica dal vivo, che spesso è già sotto attacco nella nostra società contemporanea, ne sono testimoni la chiusura di teatri e orchestre, o la perenne lotta contro la chiusura. Ma tralasciando questi aspetti, si apre anche un discorso di tipo conservativo sul prodotto audio che se ne ottiene, infatti se da un lato con l'utilizzo di musica eseguita dal vivo, abbiamo una resa realistica per quanto riguarda i suoni e per la loro indiscussa superiorità estetica sul suono sintetico, dall'altro abbiamo necessariamente frapposto tra la composizione scritta e l'esecuzione finale un passaggio interpretativo sul quale è difficile tenere un controllo, in quanto si tratta di operazioni che coinvolgono coro, solisti, orchestra e direttore d'orchestra. Da un punto di vista archivistico, si potrebbe addirittura pensare come una digitalizzazione scarna eseguita completamente a computer, conservi negli anni una versione della partitura più fedele, o meglio, priva di interpretazioni aggiuntive degli esecutori. Si tratta ovviamente di un paradosso, per cui non si tiene conto del fatto che la musica è soggetta da sempre a interpretazione, e lo studio dell'esecutore è per questo necessariamente sempre legato ad uno studio storico e culturale al fine di condurre un'esecuzione il più possibile fedele alla volontà del compositore e del contesto storico. Ma va comunque presa in esame per stabilire l'importanza che può avere associare ad un'esecuzione musicale classica, una versione digitale "fredda" eseguita dal computer.

3. Progetto per un archivio “suonante”

3.1 Proposta progettuale per un diverso approccio ad un archivio “suonante”

Dopo l'analisi di quanto riportato precedentemente, è emersa come una possibile applicazione del digitale al contesto degli inni patriottici genovesi, quella di una digitalizzazione che permettesse di avere un riscontro sonoro. Innanzi tutto nell'ottica di un'operazione più ampia sull'ambiente risorgimentale genovese di valorizzazione culturale, la possibilità di disporre di file audio degli inni è una risorsa che si rende utilizzabile in più ambiti.

Ad esempio in caso di esposizioni artistiche, si possono aggiungere ai classici pannelli di accompagnamento alle opere pittoriche, una postazione che permetta al visitatore di esplorare e, soprattutto, ascoltare quelli che erano gli inni intonati per le strade dal popolo genovese negli anni risorgimentali, restituendo quindi una panoramica molto più completa, e facendo leva non solo sul visivo, ma anche su un ascolto guidato che si discosta dalla moda dell'utilizzo musicale come un mero sottofondo nelle esposizioni. L'operazione inoltre permetterebbe di esporre con vera pienezza d'intenti anche manoscritti musicali che risulterebbero molto più leggibili e vicini al visitatore.

Altro utilizzo ipotizzato è quello all'interno di guide turistiche interattive della città, da pensarsi sia in forma di siti dedicati, come il progetto “Terre di Piero. Sulle tracce del maestro itinerante”⁸⁴ o di applicazioni. Le musiche risorgimentali genovesi si rendono particolarmente adatte a questo tipo di operazione, in quanto gli eventi storici politici, come le numerosissime manifestazioni, rivolte, scontri, e gli eventi culturali come i festeggiamenti per le nozze di Vittorio Emanuele e Maria Adelaide avevano luogo nelle vie di Genova, entrambi perennemente accompagnati dai canti dei genovesi, inoltre dai documenti si evincono ancora i percorsi lungo le vie, e si potrebbe quindi creare una ricostruzione fedele e immersiva di quanto accadeva per

⁸⁴ <https://www.terredipiero.it> ultima consultazione 22/01/2020

le strade genovesi in quegli anni sia grazie a ricostruzioni grafiche che all'utilizzo delle musiche digitalizzate, alle quali si dovrebbero aggiungere i luoghi prediletti di Giuseppe Verdi nella sua permanenza genovese e di Niccolò Paganini nella sua città. Le vaste possibilità di valorizzazione possibili, partono sempre e comunque dalla realizzazione di una digitalizzazione di questi documenti, che andrebbero poi ordinati in un archivio espressamente digitale, e rese accessibili anche all'esterno del contesto archivistico.

In occasione di questa tesi, si è tentato di portare avanti l'intero progetto, tenendo rapporti diretti con l'istituzione coinvolta, che però ha trovato nell'immediato, trattandosi di un periodo ristretto di tempo che si aggira intorno ad un anno e mezzo, una difficoltà a seguirne la realizzazione dovuta a molti fattori, alcuni tristemente noti, come la perenne carenza di risorse umane ed economiche, in aggiunta agli impegni ordinari e pregressi cui avrebbe dovuto dedicarsi, si ricorda in particolare che l'Archivio dell'Istituto Mazziniano è anche sede del Museo Mazziniano, e deve far fronte quotidianamente alla sua doppia funzione e natura. Inoltre, essendo un istituzione afferente al Comune di Genova, qualunque operazione di sviluppo di un archivio digitale, inserimento dell'archivio nel sito ufficiale e/o in un sito dedicato, deve passare dal reparto di informatici del Comune stesso.

Tutto questo contesto che potremmo dire burocratico, ha per ora ritardato la realizzazione concreta dell'archivio suonante qui presentato, che vede una sua prima realizzazione grazie all'analisi degli spartiti manoscritti e a stampa conservati, e la loro trascrizione attraverso l'utilizzo di un software open source, Musescore.

3.1.1 Il software utilizzato e i possibili sviluppi

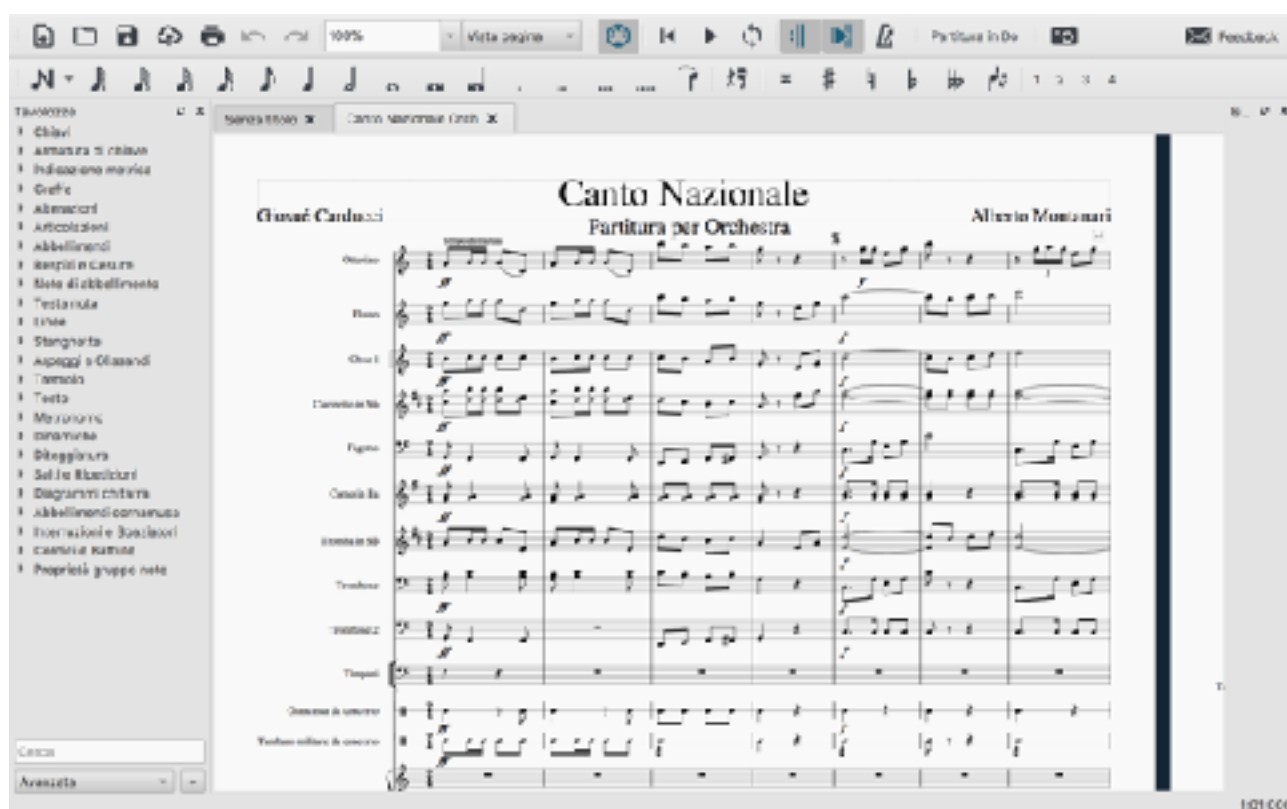
Il software utilizzato per la trascrizione degli spartiti e partiture presentati in questa tesi, è appunto Musescore, un software di notazione musicale open source e gratuito che permette di scrivere spartiti e partiture ed ascoltarli, scaricare il documento così prodotto in PDF, Midi e Mp3.

Il software è nato a intorno al 2002 da un hobby di Werner Schweer, che si è trasformato poi in una società con il nome Musescore nel 2010, grazie all'incontro di Werner Schweer, Nicolas Froment e Thomas Bonte.

Pur non offrendo la varietà di suoni di altri programmi a pagamento, Finale e Sibelius fra tutti, Musescore è uno strumento assai soddisfacente per la scrittura musicale, permettendo la libera creazione e modifica di uno spartito, pentagrammi e lunghezza

del documento illimitati e modificabili, contiene tutti i segni e le notazioni necessarie oltre la possibilità di aggiungere testi in forma libera.

Tutti i programmi di notazione musicale soffrono, però, di una certa “macchinosità” nei comandi e nel loro utilizzo, di scarsa accessibilità o lentezza di scrittura e MuseScore non fa eccezione, accostandosi ai programmi a pagamento Finale e Sibelius. Anche confrontandomi con alcuni Maestri e compositori del Conservatorio Paganini di Genova, ho potuto condividere questo mio disagio nello scrivere musica al computer, trovando in loro, che lo fanno da molto più tempo di me, le stesse difficoltà.



Nella trascrizione di partiture manoscritte si rivela uno strumento adeguato, permettendo non solo di trascrivere tutte le notazioni “funzionali” presenti, come ripetizioni, interruzioni e dinamiche, che vengono poi rispettate dall’esecuzione offerta dal programma stesso, ma permette anche di poter aggiungere notazioni varie molto spesso presenti nei manoscritti, come le diciture “Trionfante” o “più piano” o “Tempo di marcia”, ecc.

Va notato, inoltre, che dispone di input MIDI, importazione ed esportazione di Music XML, suoni interni e supporto per ASIO (uno standard audio a bassa latenza) e JACK MIDI (un alloggiamento di patch gratuito che funziona tra programmi MIDI).

MuseScore è basato sulla libreria QT multiplatforma ed è disponibile per Windows Linux e Mac. Questo permette di trascrivere uno spartito e poterlo poi salvare anche in formato solo audio compresso in Mp3 oppure in formato Midi pronto ad essere esportato e utilizzato in altri programmi.

Prima di procedere con la trascrizione digitale attraverso l'utilizzo di MuseScore, è stato necessario esaminare e comprendere la scrittura musicale grazie all'esecuzione al pianoforte per interpretare nel modo corretto le armonizzazioni. Nonostante lo stile tradizionale nella struttura armonica, sono spesso presenti alcune dissonanze di difficile interpretazione, è da escludersi l'errore di scrittura, in quanto alcune alterazioni (diesis, bemolli e bequadri) sono certamente volute presentandosi nelle parti di diversi strumenti e non saltuariamente. Si è pertanto deciso di mantenere tali dissonanze così come sono state scritte.

L'operazione che si conclude con il passaggio su Musescore è già di per se soddisfacente, permettendo di conservare un grande numero di documenti e proponendoli in versione digitale utilizzabile in varie applicazioni come visto precedentemente. Ma vi è un ulteriore passaggio da potersi compiere rimanendo nel digitale, e sarebbe quello di importare i file audio e modificarli attraverso l'utilizzo di programmi di editing musicale come Cubase o Logic Pro, specifico della piattaforma Apple, che dispongono di librerie di suoni molto più ricche di un programma di scrittura come Musescore. Inoltre sono attualmente disponibili librerie di suoni specifiche per i cori che restituiscono l'effetto delle parole pronunciate.

Ovviamente questo tipo di passaggio ulteriore deve essere giustificato in primo luogo dall'impossibilità di coinvolgere nel progetto un'orchestra e un coro dal vivo, e devono avere un obiettivo finale ben definito, perché oltre il costo legato alla strumentazione tecnica necessaria, richiedono una consistente quantità di tempo perché il risultato sia ottimale.

3.2 Gli inni risorgimentali

Oggetto principale di questa ricerca e digitalizzazione, sono gli inni, composizioni musicali spesso ignorate perché apparentemente prive di interesse intellettuale, specie in relazione alle espressioni musicali coeve, nelle quali il melodramma di Verdi e Wagner e tutto il Romanticismo naturalmente la fanno da padroni.

La poesia negli anni risorgimentali vive una realtà politica e si diffonde tra il popolo anche attraverso la musica, che trova un luogo prediletto di diffusione nel teatro, intensamente frequentato e vero e proprio luogo politico, che vede il suo apice produttivo nel periodo che va dal 1848 al 1861. A questo riguardo sono da considerarsi gli studi di Carlotta Sorba sul rapporto fra sentimento popolare patriottico e teatro d'opera, in particolare *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, e *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, nei quali si evidenzia non solo la centralità sociale del teatro nella diffusione dell'immaginario patriottico, ma anche la primaria funzione del melodramma nell'educazione risorgimentale italiana. A testimonianza di ciò, la studiosa sottolinea come l'opera circoli con grande rapidità nonostante i mezzi di comunicazione, e come il pubblico sia molto più ampio che quello consueto, dimostrando un coinvolgimento popolare inedito.⁸⁵

Dagli anni precedenti la prima guerra d'indipendenza ai primi decenni postunitari, si sono susseguite numerose partiture di inni patriottici, una parte significativa dei quali è conservata presso l'Archivio dell'Istituto Mazziniano di Genova, e un'altra parte presso la Biblioteca Universitaria di Genova. Questi inni esprimono concetti e sentimenti rintracciabili anche nello stesso Inno Nazionale di Novaro e Mameli, ma che sono oggi quasi totalmente sconosciuti, senza i quali ne consegue un profilo del panorama musicale dell'epoca in effetti parziale.

In tal senso un lavoro consistente è già stato condotto in occasione della pubblicazione del volume "La musica del Risorgimento a Genova (1846-1847). Gli Inni patriottici della Biblioteca Universitaria" nel 2006, e il progetto qui presentato può essere letto come una sua ideale prosecuzione e ampliamento in senso digitale, affrontando le partiture conservate all'Istituto Mazziniano e la loro digitalizzazione.

Un aspetto degno di nota nello studio di queste composizioni è la loro relazione con quella che è la musica colta coeva, di cui gli inni sembrano essere solo un eco. La musica 'alta' protendeva verso il 'popolare' percorrendo più vie: se è vero che incontrava il popolo grazie al fatto che esso si recava sempre più spesso a teatro, e quindi ne inseguiva anche i gusti per trovare successo, è anche vero che Mazzini auspicava un avvicinamento alle masse per la loro stessa presa di coscienza nell'impegno civile cui erano chiamate.

Il rapporto tra musica colta e popolare è, inoltre, da sempre un campo di studio affascinante, che ha tutto un suo particolare significato in epoca risorgimentale, soprattutto se si include l'innodia patriottica. A tal proposito, le ragioni della sua 'esclusione' dagli studi non sono del tutto chiare e probabilmente di ampia tipologia,

⁸⁵C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza edizione digitale, 2015, "1.5 Milano repubblicana e l'idea del cittadino-spettatore"

una delle quali è sicuramente l'avvento del fascismo che ha connotato l'intero fenomeno risorgimentale di caratteri nefasti, ma non solo, le tematiche di tipo patriottico che si avvicinano nelle produzioni di inni sono variegata, si esalta a volte la monarchia, altre volte lo stato pontificio, e solo alcune e più rare volte, la repubblica, rendendo le istanze propugnate da questi canti ancora più lontane fra loro e disperse. Altra tematica che tende ad allontanare i testi dal popolo ogni anno di più dopo il termine degli scontri armati nel periodo post-unitario è sicuramente il richiamo alle armi, sono questi richiami testimoni del momento storico, "in essi non c'è nessun richiamo di contenuto ideologico o politico che non sia quello voluto dagli autori risorgimentali che nella rivolta armata vedono la via per ottenere finalmente la libertà di un paese schiavo e ripetutamente tradito."⁸⁶

Gli inni hanno un ruolo centrale nel loro tempo più per la loro incisività politica restituita dai temi e dai richiami storici, dal linguaggio ma anche dalla struttura musicale basata sulle marce militari. La nazione e il sentimento nazionale vengono costruiti a tavolino da avvocati, medici, poeti di estrazione borghese o nobile, desiderosi che il popolo si appropri di queste produzioni, inni compresi, e con esse costituisca l'Italia, quella missione impossibile di cui parla Banti⁸⁷ che viene a compiersi anche grazie allo sforzo di giovani patrioti che non solo compongono inni, ma sono pronti a sacrificare la vita stessa alla nazione, e riescono a far confluire questa sincerità di sentimenti romantici in tutto ciò che fanno. Questa identificazione fra produzione artistica, momento storico e popolo, e soprattutto il suo successo, danno allo studio di questi brani il diritto di far parte dei *cultural studies*.

Le composizioni popolari in rima pervadono la prima metà dell'ottocento, per lo più in dialetto, per poi ridursi drasticamente negli anni dei primi tentativi insurrezionali degli anni '30, quando i componimenti a carattere patriottico trovano voce praticamente esclusivamente nel melodramma. Proprio gli spettacoli a teatro voluti e promossi dalle autorità nella speranza di tenere sotto controllo e 'distratto' il popolo, sono invece i luoghi prediletti per convegni segreti nei palchetti, si legge a questo proposito nella Gazzetta di Genova del 28 dicembre 1847, che durante l'esecuzione di *Tancreda* di Peri al Teatro Carlo Felice, scoppiarono applausi e un coro che recitava:⁸⁸

Guerra guerra al crudel Musulmano!
Sangue, strage pel barbaro oltraggio!

⁸⁶ AAVV, *La musica del Risorgimento a Genova (1846-1847). Gli Inni patriottici della Biblioteca Universitaria*, op. cit., p. 15

⁸⁷ A.M. Banti, *Sublime patria nostra*, op. cit.

⁸⁸ Citazione riportata in AAVV, *La musica del Risorgimento a Genova (1846-1847)*, op. cit., p.21

*Or che in petto rinasce il coraggio
Ogni destra avrà forza d'ardir:
Vinceremo e fia bene sovrano
Per la fè per la patria morir*

*E alla fine del prim'atto fragorosi saluti si alzarono ancor al giuro che fanno i guerrieri
raccolti sotto il vessillo di Tancreda [...] infiammò il cuore degli uditori, i quali, aiutati
alla meglio dall'orchestra, fecero echeggiare quelle maestose volte dell'inno già popolare
in Genova, 'Cittadini accorrete accorrete'⁸⁹*

Nonostante spesso gli inni in questione vengano trattati come musica retorica e banale, e sicuramente in parte a ragione, e questo pensiero si estenda anche al nostro inno nazionale che viene ritenuto meno rilevante, per esempio, di quello francese o quello tedesco, va ricordato che non solo si tratta di inni composti per il momento, perfino *Fratelli d'Italia* è 'inno provvisorio' dal 12 ottobre 1946, ma che imbracciano completamente la volontà mazziniana di restituire importanza musicale al coro, ricordando quella che aveva nei drammi greci, e che potesse tornare a rappresentare il sentire popolare. Anche dal punto di vista strutturale, in effetti, il coro è un entità polifonica in cui tutte le voci tengono una linea indipendente che solo nell'insieme vede realizzata un'armonia più o meno complicata, ma esecuzione di cori a più voci con utilizzo di contrappunto o anche solo forme di canone, non sono adatte ad essere eseguite dal popolo digiuno di studi musicali specifici, è quindi necessario procedere ad una semplificazione armonica se si vuole che questi inni vengano intonati nelle strade, o in battaglia, in modo estemporaneo. La semplicità di linguaggio, che si esprime anche nella frequenza con la quale si presentano termini semplici come "evviva", "Italia", "patria", ecc, è da ricercarsi anche nel fatto che, come si è ricordato in precedenza, tutta l'Italia parlava dialetti anche molto diversi fra loro.

Gli autori di questi testi sono persone colte, e benché aspirassero ad un'unificazione non solo politica ma anche culturale dei cittadini proprio attraverso il canto, hanno per lo più utilizzato una lingua italiana elitaria, utilizzata da una piccola parte del popolo. Il fine di questi testi è più quello di emancipare il popolo che di istruirlo, evidente dall'utilizzo di termini che richiamano le virtù, come libertà e unità, o i personaggi più rappresentativi come il Re, Pio IX o il Balilla, contrapposte al nemico oppressore e straniero. A volte le parole utilizzate invece sono più semplici, e si tratta in particolare dei ritornelli, dove ricorrono termini come *evviva*, *viva*, *morte*, *giuriamo* ed hanno una vera e propria funzione ritmica anche grazie alle allitterazioni,

⁸⁹ Inno Nazionale di Cagnoni Antonio, poesia di Giulio Guerrieri, cantato in Genova la sera del 10 Dicembre 1847, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova, pubblicato in AAVV, *La musica del Risorgimento a Genova (1846-1847)*, op. cit., p. 187 - 189

che ripetute provocano un ritmo incalzante volto a spingere all'azione chi le canta. Tra le parole più frequenti, poi, troviamo naturalmente *Italia*, che possiede in effetti anche un suo suono ritmico e musicale.

Per quanto riguarda l'epoca subito successiva a quella presa in esame poco sopra, si fa riferimento agli studi di Philip Gossett, in particolare in *Le «Edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*⁹⁰ nel quale lo studioso analizza i cori d'opera nel formarsi dell'identità nazionale italiana, ripercorrendo un terreno comune dell'innodia per così dire colta riferita al melodramma verdiano e una popolare coeve, con riferimento preciso a Giuseppe Verdi in relazione agli avvenimenti delle cinque giornate di Milano (1848). Emerge in questo studio anche un interessante spunto di riflessione su come l'idea del Verdi pre-unitario sia stata falsata in realtà nel periodo post-unitario, mettendo in relazione il suo ruolo con gli auspici mazziniani contenuti nella sua opera già citata *Filosofia della musica* (1836), con l'esplicito riferimento all'ampliamento e approfondimento del ruolo del coro, che, incarnando il "popolo di ch'esso è interprete nato" nel ruolo di un'"individualità collettiva" otterrebbe "vita propria, indipendente, spontanea".⁹¹

Nel 1848 Giuseppe Mazzini richiede a Goffredo Mameli un testo che prenda ad esempio la marsigliese francese, da musicare ad opera di Giuseppe Verdi. La storia di questo singolare incontro e dell'inno, *Suona la tromba*, rimane ancora da indagare a fondo, ma già dallo studio di Gossett⁹² è possibile evincere e collegare alcuni accadimenti noti, il primo è l'incontro intellettuale tra i personaggi citati, Mazzini, Verdi e Mameli, non a caso protagonisti di qualunque discorso musicale e culturale di quegli anni, secondo fatto da considerare la pronta risposta alla richiesta patriottica dimostrata da Verdi e Mameli, e infine l'anno decisivo, il 1848, quando dopo l'invio di lettere e materiale tra i tre protagonisti, arrivati alla sua pubblicazione, come ricorda Gossett, "il tempo degli inni patriottici era già tramontato"⁹³, l'inno rimase inedito fino al 1865, quando venne pubblicato dall'editore Paolo De Giorgi. Va inoltre notato come "nonostante gli sforzi, nel complesso a Verdi non riuscì 'd'essere ... popolare e facile', e si potrebbe a ragione obiettare che il coro iniziale della *Battaglia di Legnano* suona più popolare di questo *Suona la tromba*."⁹⁴

⁹⁰ P. Gossett, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, in "Il Saggiatore musicale" vol.12 No.2 pp.339-387, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2005

⁹¹ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, op. cit., p.169

⁹² P. Gossett, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, op. cit., p.349

⁹³ P. Gossett, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, op. cit., p.350

⁹⁴ Ivi, p.351

Analizzando anche solo in via superficiale la composizione si può riscontrare un andamento tra musica e testo non del tutto armonioso, che rende la composizione difficile da cantare, vanificando in effetti il suo primo scopo in un'epoca nella quale ormai la rivolta era abbastanza matura da portare il canto diretto e senza metafore per le strade e le piazze italiane, non deve quindi stupire come questo inno in particolare, nonostante i nobili natali, cadde in “disgrazia” e non venne preso in considerazione per l'inno nazionale italiano.

4. Appendice documentaria

4.1 I documenti dell'archivio dell'Istituto Mazziniano di Genova

4.1.1 Gli Inni dell'Istituto Mazziniano

Canto Nazionale

Musica di Alberto Montanari, testo di Giosuè Carducci.

La partitura qui presentata porta la dicitura “musica di Alberto Montanari” e “parole di Giosuè Carducci” sia nel manoscritto di partitura orchestrale sia in quello della riduzione per pianoforte e coro. Purtroppo non sono riportate molte informazioni fondamentali, prima fra tutte l'anno di composizione. Nell'Inventario dell'Archivio dell'Istituto Mazziniano aggiornato al settembre 2018 stesso, sono assenti tali dati, come nel faldone del documento stesso, dove è riportato solo il numero di inventario:

155 - 29851

Montanari Alberto; Carducci Giosuè - Canto Nazionale

s.d.

partitura di canzone (Musica di Montanari e parole di Carducci)

Sono, inoltre, risultati al momento non rintracciabili: la finalità del brano, ovvero la commissione e/o la motivazione della sua composizione, la sua presentazione pubblica, l'esistenza di un'eventuale versione a stampa, e corrispondenze fra Alberto Montanari e Giosuè Carducci riguardo la composizione di questo brano.

Le due versioni, quella per pianoforte e coro e la partitura completa per orchestra e coro, sono scritte dalla stessa mano, come si evince dalla calligrafia, riportano il testo del canto per intero in entrambi i documenti, che riporto qui di seguito:

Viva il Re!
Dall'Alpi infide
sino a' Siculi vulcani,
Viva il Re degl'Italiani
Italiano e condottier!
La sua croce è la sua spada
È il segnal di nostre genti,
È la stella dei valenti
Spaventosa allo stranier
Su mandiamo il lieto grido
Sin dell'Adria mesti piani
Viva il Re che agl'Italiani
Tutta Italia renderà!
Sciagurato chi coll'armi
Vuol respingere quel giorno
Quando un popolo d'intorno
al suo Re l'accoglierà!
Su leviamo gli stendardi
Al guerriero al Salvatore!
Il vessillo tricolore
Cupra il soglio e cinga il Re!
Dio ti salvi, o Re Vittorio,
Cittadin di questa terra!
Nella pace e nella guerra!
E' l'Italia e Dio con te!

Contra Altus *Myra del M. Alberto* *Parla in*
Contra Altus *Spontaneo* *Grave (ritardato)*
Canto Nazionale *Finale*
Tempo di Marcia

Del bel paese di
che al far
si vuol
per far
no più

Non sono i poveri di casto e di pulcritudine

N. 44



Handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of staves. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are in French, and the music is written in a historical style, likely 18th or 19th century.

System 1:

Vocal line: *quel de me des jou* *le la del la*

Piano line: *de se al del se le* *le l' que se de*

System 2:

Vocal line: *des ou* *lon la* *de lon la* *del la ma*

Piano line: *la se la se* *la part de l' que se se se*

System 3:

Vocal line: *ma* *la ma ma* *ma la se se*

Piano line: *se se* *se se* *se se* *se se*

Handwritten annotations include "triste" above the first staff of the third system, "triste" above the second staff of the third system, and "triste" above the third staff of the third system.

Handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of staves. The notation includes vocal lines (soprano, alto, tenor/bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Italian, and the piece concludes with a "Da Capo" instruction.

System 1:

Vocal 1: so an sel - l'ed - dell' ai me so per - me in cel
 Vocal 2: no al to den la per sta ter cal cel la
 Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

System 2:

Vocal 1: De sta a - l'ed - la lo - ni lat lat la tra
 Vocal 2: per sta nel la gran ne! e sta la tra
 Piano: Continues the accompaniment.

System 3:

Vocal 1: van - do - ca - *si volta* *Da Capo*
 Vocal 2: *Da Capo*
 Piano: Continues the accompaniment.

Da Capo

The piece concludes with a "Da Capo" instruction, indicating a repeat of the beginning. The piano part features a final chord and a fermata.

Canto Nazionale

Quinto al Mare

Giosué Carducci

Alberto Montanari

Soprano

Tempo di Marein

Viva il Re Da! Al pi in fi

Contralto

ra to chi col-ta

Piano

ff

S.

de a-no a' si - cu - li va - ca ni vi-va il Re de - gli-ut - li, ni l - te

A.

ni vuol re Spi - ge - re quel gler - no quan-do un po po-lo d'in - ter no al suo

Pl.

17 *mf*

S. In - no : con - for - tiar! La su - ero - ce è la su - spa da è il se -

A. Re fac - cu - ille - ri! Su - le - via - no gli siet - do di il gien -

PI.

18 *Lento*

S. grai di no - stre gen di è la mel in del va len ti qua sen

A. rie - ro al sal - va to re il ses - sil lo uti cu lo re cu pm il

PI.

19 *Lento*

S. in sa ti - lo stra - rier Se mun - die - me il ho - m gen *ff*

A. so - gliare cin - ga è Re! Dio è sal - va - to Re Vi - to muto equitate

PI. *Lento* *ff*

40

S
de san - del I A - dno me - ch pa - m - va - va il

A
no - ci - ta - cie di que - sta ter - an! nel - la

Pf

45

S
Re - che a - gli - a - lla - m - m - ta - ta - la

A
pa - re e nel - la guer - ra! e it - ta - la e

Pf

Da capo dal

50

To Coda *f' volin.* D.S. al Coda

S
an - de - rai! Sta - gu -

A
De - o con

Pf

Per finire

ff Te!

ff

Partitura per orchestra

Partitura para Orquestra e Coro

Coro Nacional

Obô 1
Obô 2
Clarinete
Flauta
Saxofone
Violão
Bateria
Trompete
Trombone
Corno
Violino 1
Violino 2
Viola
Vaiolo
Contrabaixo

1.ª e 2.ª

3.ª e 4.ª

5.ª e 6.ª

7.ª e 8.ª

9.ª e 10.ª

11.ª e 12.ª

13.ª e 14.ª

15.ª e 16.ª

17.ª e 18.ª

19.ª e 20.ª

21.ª e 22.ª

23.ª e 24.ª

25.ª e 26.ª

27.ª e 28.ª

29.ª e 30.ª

31.ª e 32.ª

33.ª e 34.ª

35.ª e 36.ª

37.ª e 38.ª

39.ª e 40.ª

41.ª e 42.ª

43.ª e 44.ª

45.ª e 46.ª

47.ª e 48.ª

49.ª e 50.ª

51.ª e 52.ª

53.ª e 54.ª

55.ª e 56.ª

57.ª e 58.ª

59.ª e 60.ª

61.ª e 62.ª

63.ª e 64.ª

65.ª e 66.ª

67.ª e 68.ª

69.ª e 70.ª

71.ª e 72.ª

73.ª e 74.ª

75.ª e 76.ª

77.ª e 78.ª

79.ª e 80.ª

81.ª e 82.ª

83.ª e 84.ª

85.ª e 86.ª

87.ª e 88.ª

89.ª e 90.ª

91.ª e 92.ª

93.ª e 94.ª

95.ª e 96.ª

97.ª e 98.ª

99.ª e 100.ª

101.ª e 102.ª

103.ª e 104.ª

105.ª e 106.ª

107.ª e 108.ª

109.ª e 110.ª

111.ª e 112.ª

113.ª e 114.ª

115.ª e 116.ª

117.ª e 118.ª

119.ª e 120.ª

121.ª e 122.ª

123.ª e 124.ª

125.ª e 126.ª

127.ª e 128.ª

129.ª e 130.ª

131.ª e 132.ª

133.ª e 134.ª

135.ª e 136.ª

137.ª e 138.ª

139.ª e 140.ª

141.ª e 142.ª

143.ª e 144.ª

145.ª e 146.ª

147.ª e 148.ª

149.ª e 150.ª

151.ª e 152.ª

153.ª e 154.ª

155.ª e 156.ª

157.ª e 158.ª

159.ª e 160.ª

161.ª e 162.ª

163.ª e 164.ª

165.ª e 166.ª

167.ª e 168.ª

169.ª e 170.ª

171.ª e 172.ª

173.ª e 174.ª

175.ª e 176.ª

177.ª e 178.ª

179.ª e 180.ª

181.ª e 182.ª

183.ª e 184.ª

185.ª e 186.ª

187.ª e 188.ª

189.ª e 190.ª

191.ª e 192.ª

193.ª e 194.ª

195.ª e 196.ª

197.ª e 198.ª

199.ª e 200.ª

201.ª e 202.ª

203.ª e 204.ª

205.ª e 206.ª

207.ª e 208.ª

209.ª e 210.ª

211.ª e 212.ª

213.ª e 214.ª

215.ª e 216.ª

217.ª e 218.ª

219.ª e 220.ª

221.ª e 222.ª

223.ª e 224.ª

225.ª e 226.ª

227.ª e 228.ª

229.ª e 230.ª

231.ª e 232.ª

233.ª e 234.ª

235.ª e 236.ª

237.ª e 238.ª

239.ª e 240.ª

241.ª e 242.ª

243.ª e 244.ª

245.ª e 246.ª

247.ª e 248.ª

249.ª e 250.ª

251.ª e 252.ª

253.ª e 254.ª

255.ª e 256.ª

257.ª e 258.ª

259.ª e 260.ª

261.ª e 262.ª

263.ª e 264.ª

265.ª e 266.ª

267.ª e 268.ª

269.ª e 270.ª

271.ª e 272.ª

273.ª e 274.ª

275.ª e 276.ª

277.ª e 278.ª

279.ª e 280.ª

281.ª e 282.ª

283.ª e 284.ª

285.ª e 286.ª

287.ª e 288.ª

289.ª e 290.ª

291.ª e 292.ª

293.ª e 294.ª

295.ª e 296.ª

297.ª e 298.ª

299.ª e 300.ª

301.ª e 302.ª

303.ª e 304.ª

305.ª e 306.ª

307.ª e 308.ª

309.ª e 310.ª

311.ª e 312.ª

313.ª e 314.ª

315.ª e 316.ª

317.ª e 318.ª

319.ª e 320.ª

321.ª e 322.ª

323.ª e 324.ª

325.ª e 326.ª

327.ª e 328.ª

329.ª e 330.ª

331.ª e 332.ª

333.ª e 334.ª

335.ª e 336.ª

337.ª e 338.ª

339.ª e 340.ª

341.ª e 342.ª

343.ª e 344.ª

345.ª e 346.ª

347.ª e 348.ª

349.ª e 350.ª

351.ª e 352.ª

353.ª e 354.ª

355.ª e 356.ª

357.ª e 358.ª

359.ª e 360.ª

361.ª e 362.ª

363.ª e 364.ª

365.ª e 366.ª

367.ª e 368.ª

369.ª e 370.ª

371.ª e 372.ª

373.ª e 374.ª

375.ª e 376.ª

377.ª e 378.ª

379.ª e 380.ª

381.ª e 382.ª

383.ª e 384.ª

385.ª e 386.ª

387.ª e 388.ª

389.ª e 390.ª

391.ª e 392.ª

393.ª e 394.ª

395.ª e 396.ª

397.ª e 398.ª

399.ª e 400.ª

401.ª e 402.ª

403.ª e 404.ª

405.ª e 406.ª

407.ª e 408.ª

409.ª e 410.ª

411.ª e 412.ª

413.ª e 414.ª

415.ª e 416.ª

417.ª e 418.ª

419.ª e 420.ª

421.ª e 422.ª

423.ª e 424.ª

425.ª e 426.ª

427.ª e 428.ª

429.ª e 430.ª

431.ª e 432.ª

433.ª e 434.ª

435.ª e 436.ª

437.ª e 438.ª

439.ª e 440.ª

441.ª e 442.ª

443.ª e 444.ª

445.ª e 446.ª

447.ª e 448.ª

449.ª e 450.ª

451.ª e 452.ª

453.ª e 454.ª

455.ª e 456.ª

457.ª e 458.ª

459.ª e 460.ª

461.ª e 462.ª

463.ª e 464.ª

465.ª e 466.ª

467.ª e 468.ª

469.ª e 470.ª

471.ª e 472.ª

473.ª e 474.ª

475.ª e 476.ª

477.ª e 478.ª

479.ª e 480.ª

481.ª e 482.ª

4

Handwritten musical score for the song "L'Espresso" by Giuseppe Labate. The score is written on 18 staves. The first 10 staves are for the instrumental introduction, featuring woodwinds, brass, and strings. The next 8 staves contain the vocal melody with lyrics in Italian. The final 2 staves are for the piano accompaniment. The score is signed "GIUSEPPE LABATE" at the bottom.

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score includes staves for Oboe, Flute, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Tuba, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is written in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The bottom of the page contains the publisher's information: "L. SCHWARTZ & SONS, 10, rue de la Harpe, PARIS".



Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is on aged, yellowed paper and includes staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left are: Clarinet, Flute, Oboe, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal parts are labeled "Soprano", "Alto", "Tenore", and "Basso". The music is written in a 19th-century style with many notes, rests, and dynamic markings. The title "L'Espresso" is written in a large, decorative font at the top. The publisher's name "G. Ricordi & Co." is visible at the bottom right.

ff *tristemente*

Oboe 1
Oboe 2
Clarinet 1
Clarinet 2
Bassoon
Cello
Double Bass
Trumpet 1
Trumpet 2
Trombone 1
Trombone 2
Tuba
Euphonium
Tuba

tristemente

tristemente

Violin 1
Violin 2
Viola
Cello
Double Bass

CONCERTA ALBERTI
N. 1. 1888
M. 1888

Handwritten musical score for a large orchestra and vocal soloists. The score is written on aged paper with multiple staves. The instruments listed on the left include Oboe, Flute, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, and Timp. The vocal soloists are labeled 'Soprano', 'Alto', 'Tenor', and 'Bass'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint blue ink smudge is visible in the center of the page. At the bottom, there is a printed line of text: 'EDIZIONE DI BARNABE' and 'VIA TAVARO 2 MILANO'.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring staves for various instruments and vocal parts. The score is written in a historical style, likely from the 19th century.

Instrumental Parts:

- Flauto (Flute)
- Oboe
- Clarinet
- Fagotto (Bassoon)
- Violino I (Violin I)
- Violino II (Violin II)
- Viola
- Violoncello (Cello)
- Bassi (Basses)
- Contrabbasso (Double Bass)
- Organo (Organ)
- Arpa (Harp)

Vocal Parts:

- Soprano
- Alto
- Tenore (Tenor)
- Basso (Bass)

Handwritten Annotations:

- Large blue ink markings on the right side of the page, possibly indicating a section or measure.
- Handwritten text "Fine" in the right margin.
- Handwritten text "Canto" in the right margin.
- Handwritten text "Vocali" in the right margin.
- Handwritten text "Vocali" in the right margin.

Printed Text at the Bottom:

COPIA DI UN MANUSCRITTO
DELLA BIBLIOTECA
MUSICA

Canto Nazionale
Partitura per Orchestra

Giosuè Carducci

Albergo Montanari

Partitura per Orchestra

Flauto

Flauto

Oboe

Clarinete in Si

Fagotto

Clarinete in Fa

Tromba in Si

Trombone

Trombone 1

Trombone

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Trombone 5

Trombone 6

Trombone 7

Trombone 8

Trombone 9

Trombone 10

Trombone 11

Trombone 12

Trombone 13

Trombone 14

Trombone 15

Trombone 16

Trombone 17

Trombone 18

Trombone 19

Trombone 20

Trombone 21

Trombone 22

Trombone 23

Trombone 24

Trombone 25

Trombone 26

Trombone 27

Trombone 28

Trombone 29

Trombone 30

Trombone 31

Trombone 32

Trombone 33

Trombone 34

Trombone 35

Trombone 36

Trombone 37

Trombone 38

Trombone 39

Trombone 40

Trombone 41

Trombone 42

Trombone 43

Trombone 44

Trombone 45

Trombone 46

Trombone 47

Trombone 48

Trombone 49

Trombone 50

Trombone 51

Trombone 52

Trombone 53

Trombone 54

Trombone 55

Trombone 56

Trombone 57

Trombone 58

Trombone 59

Trombone 60

Trombone 61

Trombone 62

Trombone 63

Trombone 64

Trombone 65

Trombone 66

Trombone 67

Trombone 68

Trombone 69

Trombone 70

Trombone 71

Trombone 72

Trombone 73

Trombone 74

Trombone 75

Trombone 76

Trombone 77

Trombone 78

Trombone 79

Trombone 80

Trombone 81

Trombone 82

Trombone 83

Trombone 84

Trombone 85

Trombone 86

Trombone 87

Trombone 88

Trombone 89

Trombone 90

Trombone 91

Trombone 92

Trombone 93

Trombone 94

Trombone 95

Trombone 96

Trombone 97

Trombone 98

Trombone 99

Trombone 100

Trombone 101

Trombone 102

Trombone 103

Trombone 104

Trombone 105

Trombone 106

Trombone 107

Trombone 108

Trombone 109

Trombone 110

Trombone 111

Trombone 112

Trombone 113

Trombone 114

Trombone 115

Trombone 116

Trombone 117

Trombone 118

Trombone 119

Trombone 120

Trombone 121

Trombone 122

Trombone 123

Trombone 124

Trombone 125

Trombone 126

Trombone 127

Trombone 128

Trombone 129

Trombone 130

Trombone 131

Trombone 132

Trombone 133

Trombone 134

Trombone 135

Trombone 136

Trombone 137

Trombone 138

Trombone 139

Trombone 140

Trombone 141

Trombone 142

Trombone 143

Trombone 144

Trombone 145

Trombone 146

Trombone 147

Trombone 148

Trombone 149

Trombone 150

Trombone 151

Trombone 152

Trombone 153

Trombone 154

Trombone 155

Trombone 156

Trombone 157

Trombone 158

Trombone 159

Trombone 160

Trombone 161

Trombone 162

Trombone 163

Trombone 164

Trombone 165

Trombone 166

Trombone 167

Trombone 168

Trombone 169

Trombone 170

Trombone 171

Trombone 172

Trombone 173

Trombone 174

Trombone 175

Trombone 176

Trombone 177

Trombone 178

Trombone 179

Trombone 180

Trombone 181

Trombone 182

Trombone 183

Trombone 184

Trombone 185

Trombone 186

Trombone 187

Trombone 188

Trombone 189

Trombone 190

Trombone 191

Trombone 192

Trombone 193

Trombone 194

Trombone 195

Trombone 196

Trombone 197

Trombone 198

Trombone 199

Trombone 200

Trombone 201

Trombone 202

Trombone 203

Trombone 204

Trombone 205

Trombone 206

Trombone 207

Trombone 208

Trombone 209

Trombone 210

Trombone 211

Trombone 212

Trombone 213

Trombone 214

Trombone 215

Trombone 216

Trombone 217

Trombone 218

Trombone 219

Trombone 220

Trombone 221

Trombone 222

Trombone 223

Trombone 224

Trombone 225

Trombone 226

Trombone 227

Trombone 228

Trombone 229

Trombone 230

Trombone 231

Trombone 232

Trombone 233

Trombone 234

Trombone 235

Trombone 236

Trombone 237

Trombone 238

Trombone 239

Trombone 240

Trombone 241

Trombone 242

Trombone 243

Trombone 244

Trombone 245

Trombone 246

Trombone 247

Trombone 248

Trombone 249

Trombone 250

Trombone 251

Trombone 252

Trombone 253

Trombone 254

Trombone 255

Trombone 256

Trombone 257

Trombone 258

Trombone 259

Trombone 260

Trombone 261

Trombone 262

Trombone 263

Trombone 264

Trombone 265

Trombone 266

Trombone 267

Trombone 268

Trombone 269

Trombone 270

Trombone 271

Trombone 272

Trombone 273

Trombone 274

Trombone 275

Trombone 276

Trombone 277

Trombone 278

Trombone 279

Trombone 280

Trombone 281

Trombone 282

Trombone 283

Trombone 284

Trombone 285

Trombone 286

Trombone 287

Trombone 288

Trombone 289

Trombone 290

Trombone 291

Trombone 292

Trombone 293

Trombone 294

Trombone 295

Trombone 296

Trombone 297

Trombone 298

Trombone 299

Trombone 300

Trombone 301

Trombone 302

Trombone 303

Trombone 304

Trombone 305

Trombone 306

Trombone 307

Trombone 308

Trombone 309

Trombone 310

Trombone 311

Trombone 312

Trombone 313

Trombone 314

Trombone 315

Trombone 316

Trombone 317

Trombone 318

Trombone 319

Trombone 320

Trombone 321

Trombone 322

Trombone 323

Trombone 324

Trombone 325

Trombone 326

Trombone 327

Trombone 328

Trombone 329

Trombone 330

Trombone 331

Trombone 332

Trombone 333

Trombone 334

Trombone 335

Trombone 336

Trombone 337

Trombone

Oboe
 Flute
 Clar. 1
 Clar. 2
 Bassoon
 Cor. Angl.
 Trp. 1
 Trp. 2
 Tromb. 1
 Tromb. 2
 Tuba
 Snare
 Tom-tom
 Cym.
 Vln. 1
 Vln. 2
 Viola
 Vcllo
 Cello

de us / pa - tris / do - mi - nus / de - us / pa - tris / do - mi - nus

84

85

Track and trace

88

Inno Nazionale

Musica di Alessio Olivieri, testo di Luigi Mercantini.

La copia conservata presso l'archivio è una versione a stampa, con annotazione a penna "Zerbino 30 Maggio 1899 Genova", stampata da: Genova, lit. Armanino.

Questo Inno ha una storia nota e documentata che ha superato gli anni del Risorgimento, rimanendo più noto con il nome di *Inno di Garibaldi*, inizialmente fu Giuseppe Garibaldi stesso nel 1858 a chiedere a Luigi Mercantini di comporre un inno che accompagnasse i volontari nella spedizione. Mercantini lavorò alla stesura del testo, mentre Alessio Olivieri, capo musicale del 2° reggimento della Brigata Savoia lavorò alla musica, che andò in stampa presso l'editore Armanino nel giro di pochi mesi, rendendolo pronto ad essere intonato già durante l'impresa dei Mille. Venne poi ristampato anche da Ricordi, ed ebbe un forte successo anche nei decenni successivi, diffondendosi nei canzonieri in tutta Italia. Insieme all'inno di Mameli comparirà nelle prime registrazioni fonografiche, e verrà recuperato in epoca fascista anche in forza del mito garibaldino, ma venne utilizzato anche dalla resistenza come sigla della rubrica "L'Italia combatte" di Radio Bari, e aprì la notizia, concludendo idealmente le vicende che collegano Risorgimento e Fascismo, trasmessa dalla Settimana Incom del 27 giugno 1946 dell'apertura dell'assemblea costituente. Gli elementi testuali e l'utilizzo del lessico corrispondono perfettamente agli ideali e ai canoni già individuati precedentemente, ed anche il ritmo incalzante caratteristico degli inni di maggiore successo.

Il testo venne leggermente modificato e vennero aggiunte le ultime strofe, riporto qui di seguito il testo nella prima versione corrispondente a quella conservata nell'archivio:

Si scopron le tombe, si levano i morti
I martiri nostri son tutti risorti:
Le spade nel pugno, gli allori alle chiome,
La fiamma ed il nome d'Italia nel cor.

Veniamo, veniamo! Su, o giovani schiere,
Su al vento per tutto le nostre bandiere

Su tutti col ferro, su tutti col fuoco,
Su tutti col foco d'Italia nel cor.

Va fuori d'Italia, va fuori ch'è l'ora!
Va fuori d'Italia, va fuori, o stranier!

La terra dei fiori, dei suoni e dei carmi
Ritorni qual era la terra dell'armi;
Di cento catene ci avvinser la mano,
Ma ancor di Legnano sa i ferri brandir.

Bastone tedesco l'Italia non doma,
Non crescono al giogo le stirpi di Roma:
Più Italia non vuole stranieri e tiranni,
Già troppi son gli anni che dura il servir.

Va fuori d'Italia, ecc.

Le case d'Italia son fatte per noi
E' là sul Danubio la casa de' tuoi;
Tu i campi ci guasti, tu il pane c'involi,
I nostri figliuoli per noi li vogliam.

Son l'Alpi e i due mari d'Italia i confini,
Col carri di fuoco rompiam gli Apennini,
Distrutto ogni segno di vecchia frontiera:
La nostra bandiera per tutto innalziam.

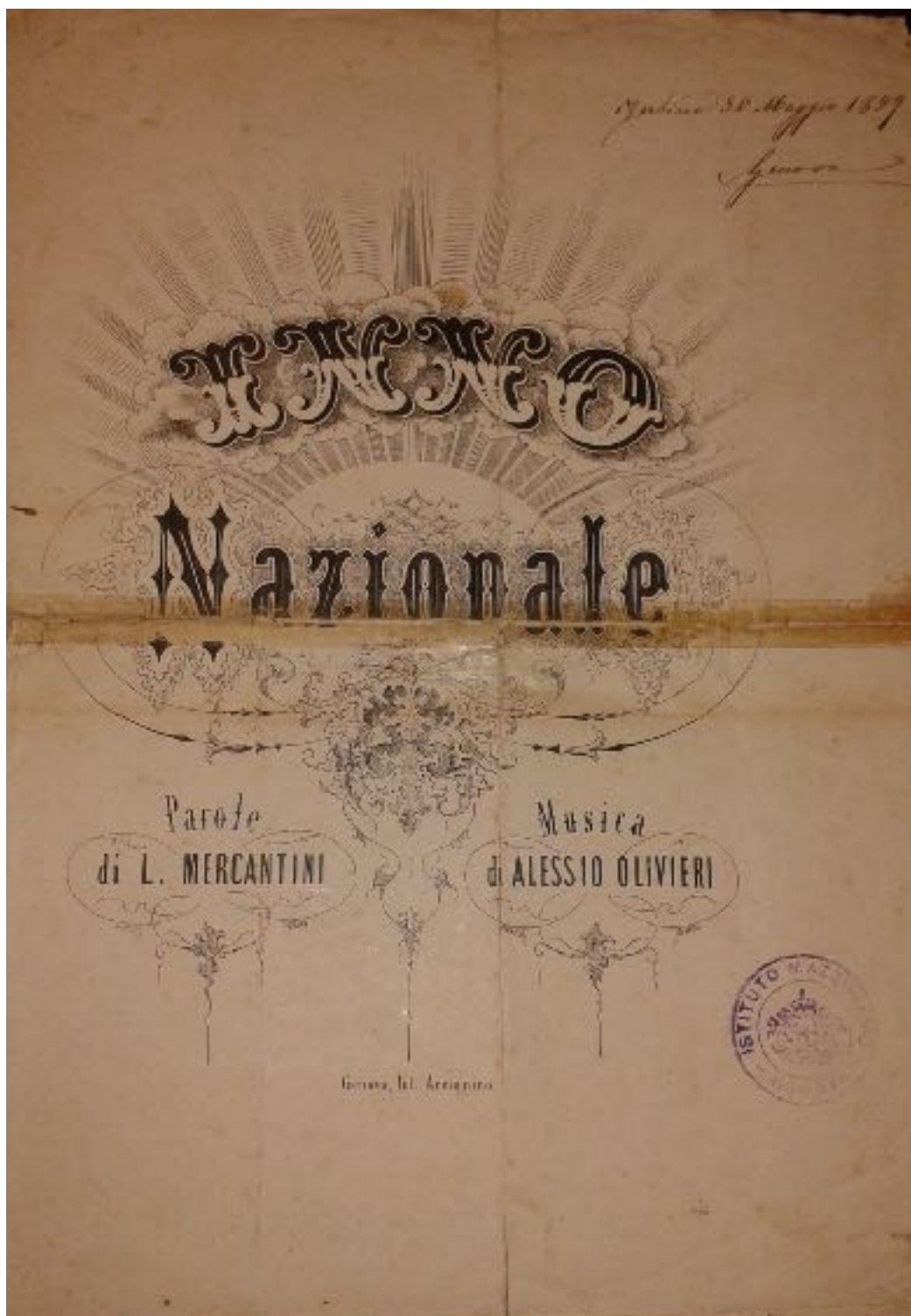
Va fuori d'Italia, ecc.

Sien mute le lingue, sien pronte le braccia
Soltanto al nemico volgiamo la faccia,
E tosto oltre i monti n'andrà lo straniero
Se tutta un pensiero l'Italia sarà.

Non basta il trionfo di barbare spoglie,
Si chiudan ai ladri d'Italia le soglie;
Le genti d'Italia son tutte una sola,

Son tutte una sola le cento città.

Va fuori d'Italia, va fuori ch'è l'ora,
Va fuori d'Italia, va fuori, o stranier.



Tempo di Marcia

Ar mi Si sca-mon le tom-ho si lo-ra-no i mar-ti

mar-ti--ri nos--tri con tat-ti ri--sor-ti, Le spa-de nel pu-gno, gli

Handwritten musical score for a three-part setting, featuring vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are in Italian and appear to be a liturgical or patriotic song.

First System:

Vocal staves: *al-lo-ri alle-chio-me, La fiam-ma ed il no-me d'I-ta-lia sul cor. Ve*

Piano accompaniment: Treble and bass staves with chords and arpeggiated figures.

Second System:

Vocal staves: *no-stre ban-die-re; So-tut-ti col fer-ro, su-tut-ti col la-gro. Su*

Piano accompaniment: Treble and bass staves with chords and arpeggiated figures.

Third System:

Vocal staves: *no-stre ban-die-re; So-tut-ti col fer-ro, su-tut-ti col la-gro. Su*

Piano accompaniment: Treble and bass staves with chords and arpeggiated figures.

Inno Nazionale

30 Maggio 1899 (o 1809?)

L. Mercantini

Alessio Olivieri

Mezzosoprano

Baritono

Piano

M. S.

Bar.

Pr.

17

Accademia Genova (edizione stampata)

25

M. S.

Bat.

Pf.

33

M. S.

Bat.

Pf.

41

M. S.

Bat.

Pf.

19

M. S.

Bar.

Pf.

Canzone "Ad una signora che dopo 9 anni di matrimonio ebbe il primo figlio"

Questo singolare documento presenta una canzone dall'argomento che mi ha suscitato una certa curiosità, ho passato al vaglio tutti i documenti che mi era possibile associare a documenti musicale qui conservati, convinta che l'anonimato del compositore e la scarsità di informazioni allegate potesse essere spiegata da un testo che nascondeva allusioni allo stato Italiano. Pur restando il dubbio, non ho trovato fonti documentarie che attestino una dimensione carbonara di questo brano, e mi limito a riportarlo digitalizzato a partire dal testo:

Canzone

E' paga la tranquilla onda del rivo
Che i suoi sospiri al bosco e all'aere affida,
Ma se non mai le arrida
Propizio il cielo che di fior giulivo
Ne renda il maego in cui gemea ristretta
A lagnarsi talor anche è costretta
Non delle sponde che le fan corona
E non del fonte da cui riagge i chiari
Perenni umori e le più fresche linfe,
Ma degli astri a suoi voti che troppo avari
Ai pastori e alle Ninfe,
Che in sulle rive sterili vedesti
Star sospiroso e mesti,
Quell'onda quindi nel suo stil ragiona,
E col silenzio ancor par che ripeta:
D'esser feconda il fato è che mi vieta
Sal della casta sposa entro il secreto
Del letto marital scorse la vita
A lei cara e gradita
E' ogni cura amorosa ed è pur lieto

Il suo bel core nel soave affetto
Di cui la fa beata il suo diletto;
Ma se avverso destin se di nemiche
Stelle il maligno rotear funesto
Alla calda sua speme ah! non arride,
Mentre del fido sposo il voto onesto
Con cui tutte divide
Le mute del suo cor ansie affannose,
E a cui mai niuna ascese
Delle materne sue brame pudiche,
Si mentr'ama far pago, in mesti accenti
Di sua sventura lamentar la senti
Nè l'adorato amico a cui consente
Leggi l'inamorata alma e congiunta
Talchè cogli anni è giunta
Più che sposa e compagna a dirsi amante,
Ma son forte i desir del cor dolente
De' suoi giusti sospir causa innocente.....
Ah! che del peso non sentia pur anco,
Del caro peso che ben nuovo dritto
Al maritale amor le darà un giorno,
Grave il sen non sentiva onde l'afflitto
Timido cor ritorno

—
Fa sovente a dolcissimi lamenti
Si lamenta e la senti
Perché caico non ebbe ancora il fianco
Della speranza di futura prole
Che i suoi deserti alberghi alfin console.
Ma se benigno il Ciel se un nume amico
Dopo lunga stagione alfin conforti
E i suoi desir trasporti
Nelle lusinghe di un gioir pudico,
E quando ormai sua speme era già al fondo
Ella senta il materno alvo fecondo,
Tutta allora la gioia e mille allora
Dolci nell'avvenir cure prevede.
Quindi nel dì che i tanti ardenti voti

E alfin compiti i desir suoi pur vede,
Ché sensi ancora ignoti
Prova per quel che si vezzeggia al petto
Vago bambol diletto,
Mentre del ciel la provvidenza adora
Oh come la felice entro del core
Tutto si sente favellar d'amore!

—
E le parla d'amor dalla lucente
Vegliata cura il tenero vagito,
Del fanciullin sopito
Le parla il roseo labbro ed eloquente
Ogni moto è per lui, ogni respiro
Che accompagna con dolce ansio sospiro.
Della madre amorosa al cor favella
Quindi del figlio nei bei di cresciuto
Il riso, il pianto, e il folleggiar pur anco;
Si con lieto e ognor pago occhio è veduto
Presso al materno fianco
Cresce vispo cogli anni, e son pur cari
Entro i paterni lari
E scherzi e vezzi che di grazie abbellà;
Si tutto è in lui de' genitor rivolto
Il caldo affetto, ed ogni voto è accolto.

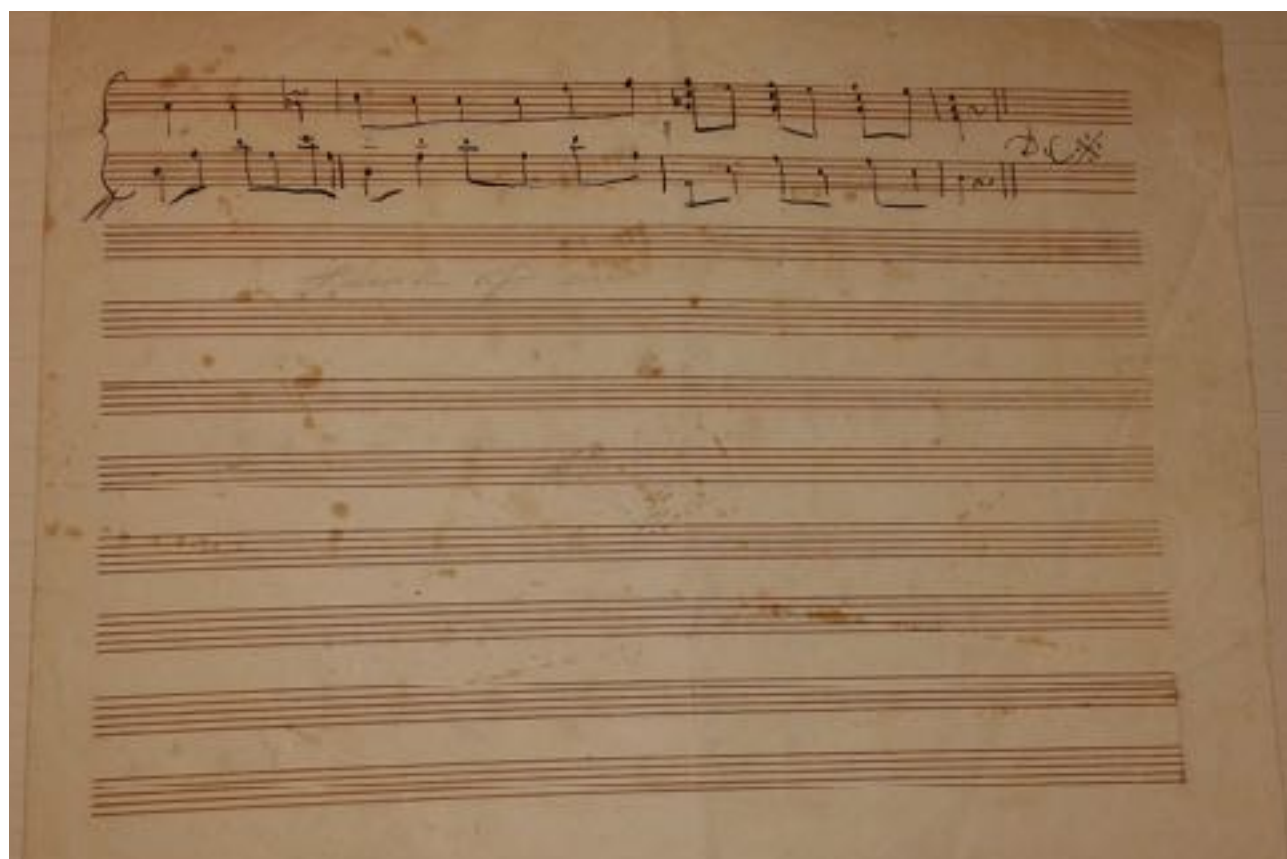
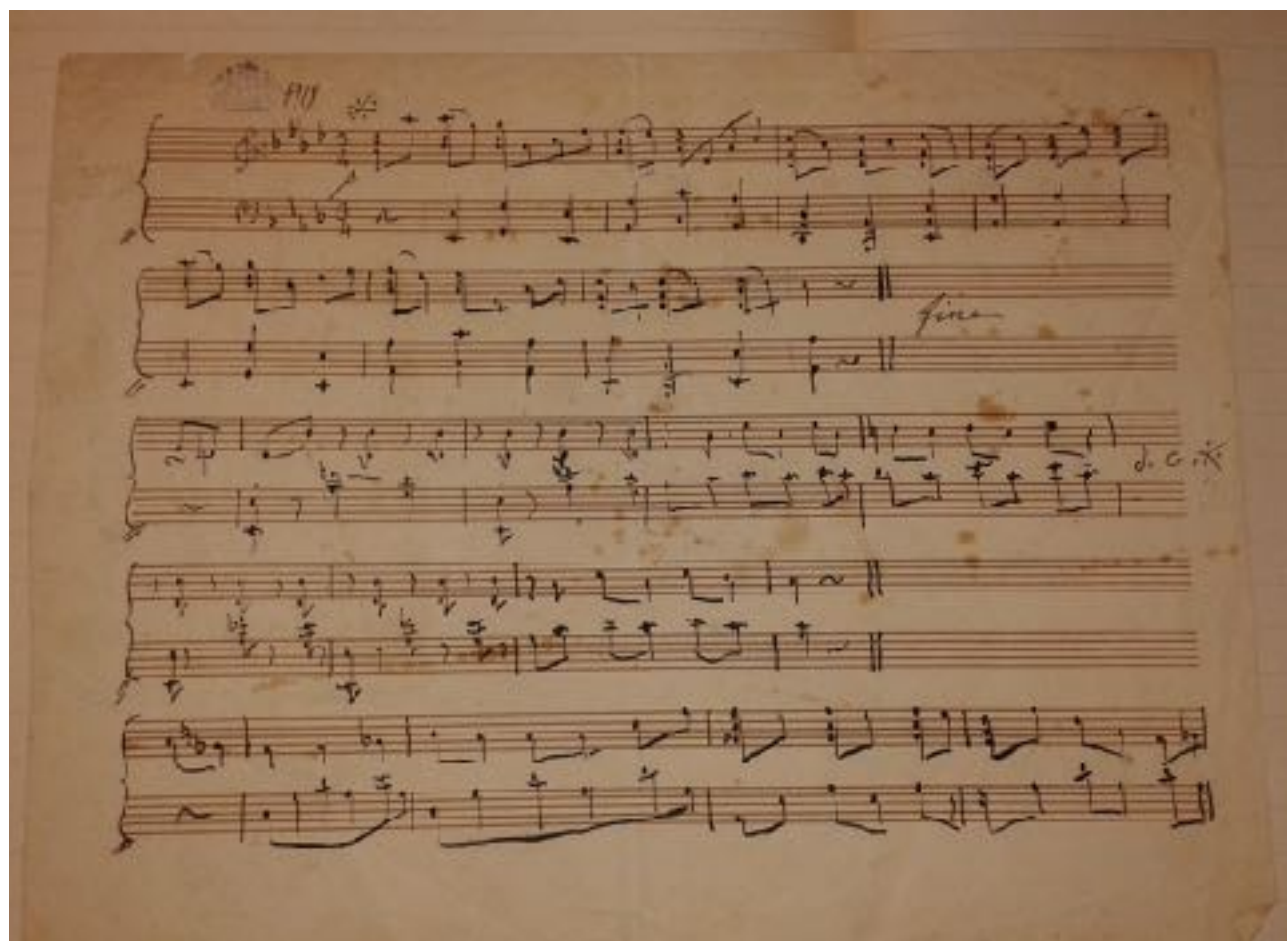
Madre del rivo i queruli lamenti
Allorchè mira isterilir la sponda,
Quindi si alietta l'onda
Se i margini di fioriabbia ridenti,
Son pur di te l'immagine
Or che un fanciul si vago
Del letto marital dopo molt'anni
Calmo la dolce speme e i lunghi affanni

Il mio del core nel mare affetto
D'ora la fa brucia il mio diletto,
Ma se non si descha se da venuche
Tutte di malique se tena furesta
Ella calda sua speme che non arde
Alta del fice per il core costato
Con un tutta d'ore
Le mule del suo cor anse affansate
E ora mai nonna ascese
Delle maline sue brame giudiche
L' mento anca far pago, in velle accente
D'una mentata la mureta la stule
E' l' adocato amico a cui con tanta
Leggi l' inamorate alma e congiunta
Calchi vogli anni i giunta
In che spora e compagna a dirsi amanti
Ma son forse i core i core dolenti
D' un' ingiusta esperienza innocente
Chi che del suo non sentia per amore
Del core suo che ben nuovo diletto
Al masitale amor le dava un georao
E ora il suo non sentiva core l' affetto
Conire cor ritorno

La sovrasta a dolissime lamente
Si lamentar la notte
Pochi cuor non ebbe ancora il piano
Della speranza di futura prole
Che usci deserti alberghi affin consolo
Ma se benigno il Ciel se un nome amico
Dopo lunga stagione affin compole
E i suoi desi trasporti
E alle lusinghe di un gioir puerile,
E quando omai sua speme era già al fondo
Ella nata il materno alro provvide,
Culla allorata graja e mille allure
Volce nell'avvenire suoi provide.
Quindi nel di che i tanti ardent volti
E affin compole e dei suoi puti s'ode
Che non ancora ignoti
Pova pur quel che se vezzeggia al petto
Tutto bambol diletto
E Mentre del culla provvidenza aerea
E come la felice entro del core
Culto si sente favellar d'amore!

È sparsa il amor dalla corrente
Figliata in un'attesa vagata.
Del fanciulletta sospeso
In parte il seno l'abito è elegante
Ogni moto è per lui, ogni sospeso
Che acciò spagna con l'oblio nostro sospeso.
Della madre amorosa al cor parvella
Quanti del figlio nei bei dì cresciuto
Al viso il pianto e il folleggiare pur anco;
E con tutto e ogni paga occhio è veduto
Non al materno fianco
Caro con sospo e ogni anno, e son fieri occhi
E l'altro e parenti paterni lasci
E brizzi e vizzi che di grazia abbella;
E tutto è in lui di genitori rivolto
Il caldo affetto, e ogni voto è raccolto

Non del viso è gravata la mente
E l'occhio mira esterior la spionda,
Quanti si ribella l'anima
E i margini di fuori abbina e d'entro,
Non più di te l'immagine
E che un fanciullo si vago
Del letto mortal dopo molti anni
Calano la dola speme e i lunghi affanni



Ad una signora che dopo nove anni
di matrimonio ebbe il primo figlio

Allegretto



***Spartiti e partiture prese in esame nelle collezioni dell'Archivio dell'Istituto
Mazziniano di Genova in corso di digitalizzazione***

I documenti con relativa collocazione dell'archivio sono ancora in fase di completamento di digitalizzazione.

82 - 19704

Donizzetti Gaetano - Romanza *Questi capelli bruni*, spartito con musica e testo
Sull'ultima pagina è incollata una lettera di Rossini al Prof. Castellani del 1864

17 - 2161

Bempoard Riccardo; Laconica Diomede - Inno funebre In morte di Giuseppe Mazzini
- contiene
spartito di 60 pagine e lettera di accompagnamento al Comune di Genova
Urbino
1872 marzo 24

59 - 16089

Fiori Ettore - Frammento di spartito di romanza con dedica a Mangini Antonio
1855
Data presunta

200 - 30221

Parodi Luigi; Carbone Giacomo - Canzone Saluto ai nostri prodi soldati
1918
Data presunta
spartito (manoscritto) e testo (a stampa)

112 - 25584

G.R.B.F. - La Dora in giubilo - Cantata per musica per la Real Corte di Torino in
occasione delle feste che ivi si diedero alle LL.M.M. Siciliane
1785

12 - 1336bis

Sivori Camillo - lettera a Taddei - contiene due biglietti con battute musicali autografe

s.d. 1336bi

200 - 30219

Official Commetee on Public Information of the U.S.A. - Copie a stampa de *Il vessillo stellato*

Tre copie a stampa de *Il vessillo stellato*, Inno nazionale americano - musica e testo con traduzione italiana di Gelpi

36 - 6847

Thappaz Giuseppe - Partitura del Corio dei Prigionieri di Fenestrelle
Fenestrelle

ex 3656 - a matita sotto la scritta partitura si legge Poesia di G. Bersani, Musica di G. Thappaz ex

82 - 19704

Donizetti Gaetano - Romanza Questi capelli bruni, spartito con musica e testo
s.d.

ex-16385 - sull'ultima pagina incollata lettera di Rossini al Prof. Castellani del 1864

996 - 30593

Comitato dei festeggiamenti Monumento ai Mille - Concerti Bande musicali sulle principali piazze

1915 aprile - 1915 maggio

155 - 29846

Vari compositori - Partiture musicali

1905-1922

Barattini L.; La Malfa G.; Checcacci G.F.; Porto F.; Monteliori; Montaldo - Quattro partiture musicali: 'Italia, Italia, Italia!' di Barattini-La Malfa (s.d.); 'Concordia' di Checcacci (1922), a stampa; 'Inno a Mazzini' di Porto (1922) a stampa; "A Mazzini" di Monteliori e Montaldo (1905) a stampa

155 - 29849

Archivio dell'Istituto Mazziniano di Genova Documenti di provenienza ignota
Bolognesi David - Trento e Trieste - inno, marcia
s.d.
partitura musicale per canto e banda

155 - 29850

Ignoto - Bianca croce di Savoia -
s.d.
due partiture musicali: di Bianca Croce di Savoia, Partitura per coro e orchestra, partitura per coro e pianoforte. "Dio ti salvi e salvi il Re"

155 - 29852

Tarditi G.; Boni O. - E' ora E' ora! - canto di guerra
1915 maggio
Contiene diverse copie a stampa, manoscritto partitura e manoscritto tutte le parti singole per banda.

155 - 29853

Comitato Nazionale per i Canti Popolari della Nuova Italia - Miscellanea
1915-1916
lettere ricevute; minute di lettere; appunti; note spese

Lettera di Enrico Parodi al Comitato:

Sestri Ponente li 2-10-1915

Quale seguito della [...] per Canto e Pianoforte, spedisco a cotesto on. Comitato la partitura d'orchestra e le relative parti per strumenti e cori avvertendo che sono contraddistinte da una riga colorata agli angoli e in numero complessivo di quarantatrè; cioè ventuno vocale e il rimanente istrumentale.

L'autore

Recapito della persona di fiducia dell'autore:

Sig.r Enrico Parodi

Piazza C. Colombo n°5 int.6, Sestri Ponente

Concorso nazionale per un canto Popolare Patriottico:

Occ. di Orchestra o Banda:

Facoltà all'autore di conservare o no l'anonimo.

Commissione Nazionale Ligure:

Recapito: Ch. Sig. M. Lorenzo Parodi

Ch.mo Sig. M. L. Parodi, Via S. Luca 4-12, Genova

In base alle informazioni procuratemi per mezzo di un amico a Milano, sintetizzate negli accenni in capo a questo foglio, mi permetto rimettere a Lei il mio lavoro nelle forme e nel termine (non più tardi del 30 Agosto)

Vuole conservare l'anonimato e dice di scrivere a Giuseppe Maragliano per Concorso, via S. Zita 15-2, Genova

Stampa "pei canti popolari della Nuova Italia" E. A. Marescotti (foto)

Documenti del Comune e del Comitato tra il 1915 e il 1916

156 - 29847

"Alla Nuova Italia", Inno per Canto e Pianoforte, Inno per Canto ed Orchestra (foto)

156 - 29858

Archivio dell'Istituto Mazziniano di Genova Documenti di provenienza ignota

Vari compositori - Partiture musicali 1866-1925

Butterworth; Wheeler; Peragallo; Novella; Barbieri; Bassi; Carletti; Gomes; Serrandrei; Gambetta; Vigevani;

Bartolotti; Bolognesi; Zanei; Montanari; Carducci; Di Lea; Candiolo - partiture musicali: 'Disarm' (Butterworth,

Wheeler); 'L'otto settembre in Genova Pio IX il Grande" (Peragallo, Novella); "La preghiera del

soldato" (Barbieri); "Ritmo del Battaglione dell'Adolescenza" (Bassi, Carletti); "Se sa minga!" (Gomes);
"Inno d'Italia"

156 - 29860

Pisani E.; Seghieri D. - Partiture
s.d.

Tre partiture complete: *La riscossa*; *L'Italia Redenta*; *La nuova Italia*

156 - 29862

Vari Compositori - Partiture musicali a stampa

156 - 29863

Vari Compositori - Partiture musicali 1915

Ottolini; Pettinato; Compagni; Bettinelli; Dossi; Chiesa; Pettinato; ignoti - Sei partiture musicali: "Italia Irredenta" (Ottolini, Pettinato); "Canto Irredentista" (Compagni); "Tutti in festa" (ignoti); "Marcia militare" (ignoto); "Risveglio italico" (Bettinelli, Dossi); "Fior tricolore" (Chiesa, Pettinato)

1859-1956

Truzzi; Barrili; Novaro; Lucia; Rocca; Tarditi; Boni; Granellini; Baccino; Carosio - Sette partiture musicali a stampa: 'Inno di Garibaldi' (Truzzi); 'E' Risorta' (Barrili A-G., Novaro M.); 'Ai gloriosi caduti del 1848' (Lucia A.); 'La legion garibaldienne en France' (Rocca); 'E' l'ora è l'ora' (Tarditi, Boni); 'Italia è libera' (Granelli)

156 - 2961

Xerigrafia con autografo musicale di Nicolò Paganini

Lettera di Paganini a Ricordi (stampata da Ricordi) con allegato spartito recante in nota la dicitura: *Questo autografo di **Paganini** è il tema del **Barucabà**, ch'egli ha scritto nel 1835 per il suo concittadino Signor maestro **C.A. Bambini**, quando questi era ancora ragazzo, all'oggetto che improvvisasse su questo tema delle variazioni*

*per pianoforte, il che prova che fino a quell'epoca il signor **Gambini** possedeva tutte le disposizioni per diventare l'egregio compositore e pianista che egli è attualmente. Milano presso Gio.Ricordi.*

18844

Traversi Antonia Giannino, Biglietto ad ignoto, Milano 31 Luglio 1907:

Egregio amico,

Di passaggio da Genova, bussai, ieri, verso il fresco inutilmente alla loro porta!

Me ne rincresce molto!

Omaggi alla sua gentile Signora e cordiali saluti a Lei!

18842

Donizzetti, Lettera a Benedetta Colleoni Corti, 4 febbraio 1841:

pregiat.ma Signora,

Il Rondò è a vostra disposizione da due giorni, ma conviene ch'io [presto] parli col copista, quindi domani sarò da voi.

Fate le mie scuse allo sposo, e voi credetemi l'affezionatissimo Donizetti

18843

Bellini, Lettera a Colleoni Corti Benoite, Parigi, 21 marzo 1835:

Mia signora

Con molto piacere ho ricevuto le di lei novelle e le di lei [aspirazioni] per la carriera musicale, e glie n'auguro li più felici risultati, come la sua bella voce [gli' ...] non che la sua facilità e garbo nel canto.

La ringrazio infinitamente della parte che ha [preso nel tempo de' miei Busitani] così difficile montare tale opera, particolarmente in [Bergamo], poiché bisogna di tre [buonissimi] bassi, oltre la [iovine] ed il tenore, avendo tutti e quattro una gran parte.

Prenda o Signora, i miei ringraziamenti e le [aspirazioni] della mia [anima]: presenti i miei rispetti ai suoi genitori, e

43-8324

Sonetto senza titolo, né dedica (amore)

43-8325

Versi, A Dieu, (forse copia del Lamartine), 3 pagine in francese

43-8327

Sonetto, Diretto ad ignoto, diretto ad un poeta

43-8328

Traduzione, del 3° Carme di Catullo, in morte d'un passero.

43-8329

Sonetto, (minuta di) e rime obbligate

43-8330

Musica, scritta a mano, segnata a dorso con scritta a lapis: Think of me.

4.1.2 I documenti riguardanti gli apparati effimeri per le nozze di Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide d'Austria

Cart. 329 30261 7

“1842, Matrimonio del Duca di Savoia, Illuminazione della città e porto”

- 1842

Perizia per la spesa occorrente per illuminare un tronco di porticato della Piazza di Caricamento.

-1842

Stato delle somme ricavate dalla vendita di oggetti provenienti dall'illuminazione.

-1842

Distribuzione di n°115 Barili a diversi architetti incaricati dell'illuminazione.

-1842

Sottomissione Radif.

-1842

Distinta delle località e dei lavori affidati alla cura dell'architetto Niccolò Revello.

-1842

Nota dei bicchieri e lampette consegnati all'architetto Biale.

-1842

Istruzioni confidenziali per gli incaricati dell'illuminazione.

-1842

Cecchi. Elenco e perizia degli oggetti risultati dall'illuminazione nel tratto di strada a partire da Santa Sabina fino alla Piazza del Principe Doria, unitamente alla Nuova Piazza di Caricamento.

-1842

Bottini. Calcolo approssimativo delle lampade ad olio occorrenti per l'illuminazione dei seguenti tronchi di strada: Strada Carlo Alberto, Piazza Nuova, Strada dei Salari da S. Ambrogio, da P. Nuova a S. Lorenzo.

-1842, 14 maggio. Presidente della camera di commercio. Oggetto: Illuminazione della Loggia.

-1842, 16 maggio. Il Presidente del Magistrato di Sanità riscontra per l'illuminazione dei fabbricati dipendenti da quel Magistrato.

-1842, 17 maggio. Direttore di Dogana. Oggetto: Illuminazione del palazzo di S. Giorgio.

-1842, 17 maggio. Direttore del Demanio. Oggetto: Illuminazione del fabbricato demaniale detto il Palazzetto delle Torrette.

- 1842, 17 maggio. Sottomissione Biscio.
- 1842, 23 maggio. Il Direttore del Genio relativamente all'illuminazione della porta dell'Arco.
- 1842, 25 maggio. Sottomissione Brignole.
- 1842, 30 maggio. Invito al Sign.re Corsegna di consegnare ad Angelo Burlando i lumini di tolla.
- 1842, 31 maggio. Sottomissione Napoli per le Stagnare.
- 1842, 3 giugno. Lavori diversi per formare il modello del Palazzo Civico sulla Piazza di S. Lorenzo. Lavori fatti per ordine del Dott. Ferrari.
- 1842, 3 giugno. Sottomissione Ardaino.
- 1842, 3 giugno. Sottomissione Mernialari.
- 1842, 9 giugno. Sottomissione Corsegno.
- 1842, 14 giugno. Ordine per la consegna di n°380 lumini di tolla a Giò Batta Burlando.
- 1842, 16 giugno. Lavori fatti da Innocenzo Napoli per ordine dell'architetto Sig.re Prato.
- 1842, 17 giugno. Genova Ordine per la consegna di n°500 lumini di tolla a Giò Batta Burlando.
- 1842, 19 giugno. Ordine per la consegna di n°1200 lumini di tolla a Giò Batta Burlando.
- 1842, 10 luglio. Conto dell'olio distribuito agli architetti e da questi distribuito.
- 1842, 15 luglio. Ferrari.

-1842, 12 agosto. Conto dell'architetto Ferrari per l'illuminazione del campanile di S. Lorenzo.

-1842, 7 dicembre. Perizia degli oggetti rimasti invenduti serviti per l'illuminazione per un totale di lire 775.70.

-1842, 31 dicembre. Il Signor Federigo Alizeri rimette alcuni esemplari della descrizione delle Feste genovesi.

-Burlando. Nota degli oggetti depositati nei cameroni delle Porte Lanterna.

-Biale. Oggetti risultati dalla facciata dell'Annunziata e dalle vasche dei forni.

-Bottini. Elenco dei materiali vale a dire legname, secchioloni, scale, praticabili, ferramente, cesti, tela, servizi dell'illuminazione di una parte di Genova.

-Perizia di stima degli oggetti impiegati alla illuminazione di Strada Nuovissima, strada Balbi ed Acquaverde.

Cart. 329 30263 9

“1842, Matrimonio del Duca di Savoia, Sussidio dotale alle zitelle nate il 12 Aprile”

-1842, 1 Aprile. Genova. Dal Primo Presidente del R. Senato ai Sig.ri Sindaci della città di Genova. Sussidio dotale di lire 100 a ciascuna delle zitelle che nascono in ogni comune dei Regni Statali dalla mezzanotte del giorno 12 alla mezzanotte de giorno 13 del corrente Aprile.

-1844, 31 marzo. L'ultimo Regio Commissario riscontrando la lettera di ieri, risponde di non aver ricevuto la lettera del 9 Agosto 1842 con l'elenco delle zitelle nate il 12 aprile di quell'anno.

-1844, 6 maggio. L'ultimo Regio Commissario riscontra la lettera del 30 relativa all'argomento arrecato delle zitelle nate il 12 aprile.

-1844, 4 luglio. Il Primo Presidente del Real Senato trasmette il mandato per dote delle zitelle povere nate il 12 aprile.

Cart. 329 30264 10

“1842, Matrimonio del Duca di Savoia, ricovero dato agli accattoni durante il tempo delle Feste”

-1842, 17 maggio. Il Governatore del Ducato riscontra sulla proposta di togliere dalle vie pubbliche gli accattoni.

-1842, 18 maggio. Il Presidente della Giunta degli Ospedali acconsente al temporaneo ricovero dei mendici ed accattoni in quegli stabilimenti.

-1842, 28 maggio. Il Deputato alla Casa dell'Albergo partecipa essere pronti i letti per ricoverare gli accattoni della città.

-1842, 30 maggio. Sottomissione di Francesco Profumo per la somministrazione del vitto agli individui che venivano temporaneamente ricoverati per cura della città nel Lazzaretto della Foce.

-1842, 31 maggio. Il Presidente del Magistrato di Sanità riscontra sul ricovero dei mendici nel lazaretto della Foce.

-1842, 1 giugno. Il Governatore del Ducato riscontra la lettera relativa al ricovero degli accattoni nel Lazzaretto della Foce.

-1842, 28 luglio. Il Commissario del Lazzaretto della Foce trasmette il quadro delle qualità fisiche e morali di n°20 medici ricoverati cosà.

-1842, 3 agosto. Il Presidente dell'Albergo dei Poveri trasmette la nota delle spese occorse per il ricovero dei mendici e vagabondi in quello stabilimento per conto della città.

-1842, 18 agosto. Il Presidente del magistrato di sanità riscontra la lettera di ieri relativa al ricovero di alcuni membri mendici nel Lazzaretto della Foce.

Cart. 329 30265 11

“1842, Matrimonio del Duca di Savoia, Fuochi artificiali”

-1842, 7 maggio. Il Ministro di Guerra e Marina relativamente alla richiesta di cooperazione con gli artiglieri in preparazione dei fuochi d'artificio per le feste.

-1842, 11 maggio. Il Ministro dell'Interno e Finanze relativamente all'introduzione in città dei materiali occorrenti per i fuochi d'artificio.

-1842, 15 maggio. Il Comandante dell'Artiglieri locale avvisa essere a disposizione del costruttore dei fuochi artificiali il laboratorio posto alla Cava.

-1842, 7 giugno. Il Comandante della Real Marina relativamente alla sentinella da stabilirsi presso il luogo ove si stanno preparando i fuochi d'artificio.

-1842, 8 giugno. Il Priore dell'Ufficio Provveditori trasmette il permesso all'affittuario dei magazzini di S. Marco di cedere un riparo ai fuochi artificiali che devono servire per la prossima festa.

-1842, 1 luglio. I Deputati della festa in porto invitano il Civico Architetto ad esaminare il conto presentato dall'Ingegnere Randoni per i fuochi d'artificio da lui eseguiti.

-1842, 7 luglio. Il Commissario d'Artiglieria nel Ducato trasmette la distinta dei generi distribuiti al Sig.re Randoni per il confezionamento dei fuochi d'artificio.

Cart. 329 30266 12

“1842, Matrimonio del Duca di Savoia, Festa da Ballo nel Salone del Palazzo Ducale, Cantata in Teatro”

-1842, 12 maggio. S.E. Governatore fa noto aver S.M. concesso l'uso del salone del Ducale Palazzo per la Festa da Ballo, e permesso si estenda l'illuminazione anche ai forti e bastioni.

-1842, 12 maggio. Il Sig.re Felice Romani relativamente alla cantata da eseguirsi in teatro alla presenza della Real Famiglia.

-1842, 7 giugno. Il Comandante della Regia marina compila nota degli ufficiali ammogliati per i quali chiedere il biglietto di invito alla festa da ballo.

-1842, 8 giugno. S.E. il Governatore trasmette la nota degli ufficiali che desiderano ottenere il biglietto di invito al ballo.

-1842, 9 giugno. Il Segretario di Stato per gli affare esteri ringrazia dell'invito fattogli per la festa da ballo.

-1842, 9 giugno. Il Gran Cancelliere di S.M. ringrazia dell'invito fattogli per la festa da ballo.

-1842, 10 giugno. Il Comandante della Regia Marina chiede alcuni biglietti d'entrata per la festa da ballo per vari ufficiali di marina addetti ad altri dipartimenti.

-1842, 22 giugno. Rapporto dell'architetto Tamburini circa le due sale da ballo temporanee in costruzione sulle gallerie giardino del Principe D'Oria.

-1842, 7 novembre. L'Impresario dei Teatri Civici chiede i compensi relativamente alle feste di giugno.

Cart. 329 30267 13

“1842, Matrimonio del Duca di Savoia, Feste in mare, isola natante”

-1842, 7 maggio. L'Ammiraglio della Real Marina intorno alla Festa in porto e relative disposizioni.

-1842, 9 maggio. L'Ingegnere navale Sig.re Deleve ringrazia l'affidato incarico di dirigere i lavori occorrenti per la costruzione dell'isola natante.

-1842, 21 maggio. Il Comandante del porto intorno a varie riserve da adottare per la festa.

-1842, 23 maggio. Il Comandante del porto circa la convenienza di lasciare aperte tutta la notte le porte degli scali, nel giorno della prossima festa in mare.

-1842, 24 maggio. S.E. il Governatore informa essere a disposizione del Corpo Civico un tratto di strada da S.Teodoro il quale deve servire per accogliere gli invitati la sera della festa in mare.

-1842, 11 giugno. L'Ammiraglio Comandante della Real Marina avvisa aver dato gli ordini opportuni circa le penici che devono servire per la festa marittima.

-1842, 14 giugno. Nota riguardante varie misure desiderate per l'ordine e sorveglianza dell'isola natante nel giorno della festa in porto.

-1842, 17 giugno. Il Colonnello Conte fa noto aver a disposizione dei Sindaci la musica per la festa in mare.

-1842, 17 giugno. Il Comandante della Real Marina accenna le varie disposizioni date in ordine all'isola natante.

-1842, 21 giugno. Il Comandante della Real Marina intorno alle imbarcazioni e alla guardia per la custodia e la sicurezza dell'isola natante.

-1842, 22 giugno. S.E. Il Governatore avvisa aver dato le proprie disposizioni per lo sparo del cannone quando le S.M. partiranno dal R. Palazzo per recarsi all'isola natante.

-1842, 25 giugno. S.E. Il Governatore riscontra la lettera relativa alla festa in porto.

-1842, 25 giugno. Il Comandante del porto informa aver dato le proprie disposizioni relative alla festa in mare.

-1842, 25 giugno. Il Comandante del porto informa aver dato le dovute disposizioni relative alla festa in mare.

-1842, 9 luglio. Il Sig.re Deleve ringrazia per il dono fattogli in attestato di gradimento dei lavori di costruzione navale da lui eseguiti in occasione della festa in mare.

Si riportano di seguito per intero la cantata “Felicità”, citata in più parti dallo stesso Alizeri nella sua dettagliata cronaca, e il carme “Torino esultante” di Felice Romani, dalla pubblicazione originale “Liriche” di Felice Romani⁹⁵, si riportano inoltre anche le note dell’autore.

Per le augustissime nozze
Di
S.A.R. Vittorio Emanuele
Duca di Savoia
Con
S.A.I.R. Maria Adelaide
Arciduchessa d’Austria

Festeggiate in Genova.

La Felicità
Cantata

LA LIGURIA.
IL GENIO DELLE ALPI.
LA FELICITA’.

⁹⁵ F. Romani, *Liriche*, seconda edizione accresciuta e corretta, Volume II, Tipografia di Vincenzo Guglielmini, Milano 1844, “Felicità” pp. 249 - 265, “Torino esultante” pp. 228 - 248

Ninfe.

Genii delle Arti, delle Scienze, del Commercio, dell'Industria, ecc.

Danzatori.

Marinai.

SCENA I.

La scena rappresenta un pittoresco sito sulle rive del mare.

In una grotta di conchiglie e di coralli siede la *Liguria* coronata di gemme. Le Ninfe marine le danzano intorno, e i Genii delle Arti e delle Scienze, dell'Industria e del Commercio le porgono corone di ulivi e di allori.

Coro di Genii

Tra le figlie dell'Italia Teti

La più bella e diletta dal Sole,

Di tue Ninfe alle gaie carole

Noi sposiamo concenti d'amor.

Degli Dei per gli arcani decreti

A te servi da lunga stagione,

Di tue gemme alle ricche corone

Noi mesciamo l'ulivo e l'allor.

Sante fronde di provvidi steli,

Che dovunque distendon radici,

Fan le genti onorate e felici,

Son de'regni ventura e splendor.

Noi per te gli nutrimmo fedeli,

Tu gentile ti abbelli di lor.

Liguria

Delle virtù leggiadre

Genii custodi, gloriosa io sono

Delle orme che imprimete in queste sponde:

A voi sorridon l'onde

Del materno mio regno, e a voi tributo

Porgon di dolce olezzo il piano e il monte

Ove i serti nudrite alla mia fronte.

Ella un dì s'ergea superba
Delle palme orientali,
Ed all'Itale rivali
Era invidia, e insiem terror.

Ma del tempo all'ira acerba
Appassir le palme altere;
Chè fugace del potere
E' la pompa e lo splendor.

Coro

Sol dell'Arti e degli Studi
La ghirlanda è sempre verde,
E l'allor delle Virtudi
Mai non perde - il suo vigor.

Liguria

Io dell'ignota Atlantide
Apersi altrui la via;
Spianai di gioghi indomiti
L'asperità natia;
Moli superbe ed argini
Alzai nel mar profondo;
Quanti ha tesori il mondo
Ebbi tributo al piè.

Questi gli Dei mi serbino
Vanti per me maggiori,
Che dai sommessi popoli
Aver mal compri onori!
Questi, o cortesi Genii,
Che intorno a me gioite,
A fecondar v'unite,
A raddoppiar per me.

Coro

Rosa del suol d'Italia,
Perla del mar Tirreno,
Veglia dal ciel sereno
Mente immortal su te.

SCENA II.

Genio delle Alpi
Su te, su quanti
Del subalpino ciel bevon lo spiro
Veglia mente immortal.

Liguria
Sei tu, delle Alpi
Genio fratello!

Genio delle Alpi
A visitarti io scendo,
Leggiadra amica, delle Cozie porte
Ove io siedo custode, e nunzio vengo
Di lieti eventi.

Liguria
Apportator di gioia
Ne' tranquilli miei chiostri
Ogni volta se'tu che a me ti mostri.
Tal tu movevi il dì che i nostri ordiva
Nodi fraterni dell'Italia il fato,
E al senno de'Sabaudi Semidei
I tuoi destini commetteva, e i miei.

Genio delle Alpi
Felici nodi! Al mio robusto braccio
Tu ti appoggiavi, io della tua beltade
M'irradiava; e attonite le genti
Vedean congiunte per gli stessi clivi
L'alte mie quercie e i tuoi ridenti ulivi.

Qual fu la nostra sorte,
Dolce suora, sai tu; nè le costanti
Di cortese favor prove obbliasti
Della possente man che ne sostiene:
Sai, che siccome avviene
Ai felici quaggiù che del contento
Temon seguace il duol, frequenti al Cielo
Voti porgemmo, onde perenni i beni
Concessi in terra alla Virtute in trono
Su lei piovesse della Dora in riva.

Liguria

Ne i miei voti cessar.

Genio delle Alpi

E il Ciel gli udiva.

Rassicurate, o suora,
Son le nostre venture: il glorioso
Sabaudo stelo di vivaci rami
Fia per sempre fecondo: il più soave
Di tutti gli immortali, Imene adduce
Al giovane regale
Dolce un raggio d'amor.....

Liguria

Oh! gioia! E quale?

Genio delle Alpi

Bella qual fior che nutresi

Del Sol che la vagheggia,
Crescea modesta Vergine
Nella Lombarda Reggia:
Quivi al Sabaudo talamo
La maturava il Fato,
E di avvenir beato
Le ordì propizio il dì.

Liguria

E dessa, ell'è... De' Cesari
Chi mai la Figlia ignora?
Oh! Qual gli Dei ti rendono
Fulgida Gemma, o Dora!
Come all'eterea origine
S'erger favilla ardente,
Tale alla sua sorgente
La Vergine salì.

Genio delle Alpi
Corse dall'Adria all'ultima
Fonte Eridania un grido
Nei subalpini popoli
Di gioia eccitator.

Liguria
Dall'Appennin diffondasi
Del patrio Giano al lido,
E di letizia un fremito
Scorra per l'onda ancor.

A Due
Sì: poichè quanti albergano
Dall'alpe ai salsi flutti
Petti devoti e fervidi,
Un solo affetto han tutti.
Come un sol cerchio formasi
Di mille gemme e fiori,
Così di mille cori
Forma un sol voto Amor.

Liguria
Genii delle arti belle,
Dei de' placidi studi, a voi si aspetta
Questo beato evento
Con solenni esaltar pompe festive;
Chè per voi redivive
Son di Roma e di Atene

L'opre industri e sublimi in queste arene.

Coro di Genii

Noi spireremo i carmi,
Vita daremo ai marmi,
Alma ai colori; e quanto crea l'ingegno,
Opra la man, fia monumento eterno
Che la tua gioia attesti ai dì futuri.

Genio delle Alpi

E noi da un Nume toglierem gli auguri.
Che se li veggente sguardo
Di Pròteo tuo dell'avvenir lontano
Legge i segreti ancor, oggi ne giovi
I veraci implorar suoi vaticini.

Liguria

I correnti delfini,
Ninfe, aggiogate al mio materno cocchio,
Ed a Pròteo moviam... Ma qual mai s'ode
D'intorno risuonar dolce melode?

Genio delle Alpi

Vedi? S'ammanta il Cielo
Di bianche nubi.

Liguria

Le inargenta ai lembi
Eterea luce, ed il baleno a manca
Guizzando fa palese
Che alcuna appressa Deità cortese.

Tutti

Oh! Qual sii tu divina
Visitatrice, benedetto il raggio

Che diffondi fra noi⁹⁶!

SCENA III

Felicità

Quest'almo Sole

Di sapienza che vicin mi splende,

Questa che al piè mi scende

Purpurea stola, e il ridondante corno

Dell'Eudemonia son io, tutto vi dice.

Sì: l'invocata io sono

Felicità dei Regni. Ovunque io pianto

La mia salda colonna, uopo i viventi

Non han di vaticinii: il ben presente

Mallevador del ben futuro io reco;

Dell'universo la ventura è meco.

Il superno motor degli eventi

Mi creò d'un sorriso d'amore,

E a brillar destinommi alle genti,

Testimon del suo santo favore,

Come l'Iride in aria tranquilla,

Messaggiera di tempo seren.

Io, celeste, inconsunta favilla,

Splendo in terra, e vi spando ogni ben.

Liguria

Ah! Se pronuba in terra discendi,

Genio delle Alpi

Se risplendi - agli Augusti Imenei;

Liguria

⁹⁶ Tutto il teatro si annuvola e brilla di vivissima luce. A poco a poco si diradano le nuvole, e vedesi la *Felicità* sovra un occhio vestita di lunga clamide col cornucopia in una mano, e appoggiantesi coll'altra ad una colonna; un sole le splende a tergo, ecc. (N.d.A.)

Tu fidanza, alma Diva, ci sei,

Genio delle Alpi

Tu certezza di fausto avvenir.

Felicità

I miei passi seguite contenti;

E le genti - mirate gioir.

Tutti

Benedette le impronte che stampi

Nelle rive, nei monti, nei campi!

Come il Sol che feconda natura,

Tu matura - la speme e il desir.

Felicità

Sì, venite - e felici gioite:

Son certezza di fausto avvenir⁹⁷.

TORINO ESULTANTE

Carme

Nelle faustissime nozze

Di S.A.R. Vittorio Emanuele

Duca di Savoia

Con

S.A.I.R. Maria Adelaide

Arciduchessa d'Austria

I

⁹⁷ Tutti circondano la *Felicità*, e si perdono fra le nuvole che di nuovo si addensano, e quindi a poco a poco si diradano, finchè sparite del tutto, scoprono un'amena riva nelle vicinanze di Genova, parte della quale si scorge in lontano vagamente illuminata. (N.d.A.)

Deh! Qual inno di gioia itala cetra
 Fia che sposi ai concenti onde saluta
 La festante metropoli Taurina
 Queste pompe solenni? - Un dì suonava
 Dell'Eridano in riva e della Dora
 La maggior voce che giammai parlasse
 D'arme, di gloria, di pietà, d'amore:
 La voce di Torquato, italo Omero⁹⁸,
 Che ramingo pur esso, e il cor trafitto
 D'insanabile piaga, era istante
 Da fortuna condotto a ber l'oblio
 D'ogni miseria all'ospital convito
 Di Carlo Emanuele: e qui l'audace
 Lira temprata ai Venosini modi
 D'altro illustre infelice, il qual, ridendo⁹⁹
 L'essiccato ruscello ambizioso,
 Sull'incauta attraea fronte le vampe
 Di non men fero Sirio: e lo scorrente
 Sulle corde Dircee Sabazio plettro¹⁰⁰
 Che primiero insegnava ai sospirosi
 Erranti in val di Sorga il greco carme
 Di pensier generosi eccitatore:
 E qui la molle tibia imitatrice¹⁰¹
 De'cingi Dionei cantanti all'ombra
 De' mirteti di Pafo; e qui l'arguta
 Arcade avena di colui che lungo¹⁰²
 I perenni ruscelli e i laberinti
 D'incantati giardini, Aonii fiori
 Alle rose intrecciò di Primavera.

⁹⁸ Vedi il dialogo di Torquato Tasso intitolato *il Padre di famiglia*. (N.d.A.)

⁹⁹ Fulvio Testi, autore della celebre Ode indirizzata a Raimondo Montecucciolì, cagione, come vuoi, di sue molte sventure. Fu cavaliere de' ss. Maurizio e Lazzaro. (N.d.A.)

¹⁰⁰ Gabriello Chiabrera, savonese, poeta immaginoso quanto altri mai, e insegnatore all'Italia di nuova Lirica. (N.d.A.)

¹⁰¹ Giovanni Battista Marino, autore di poesie erotiche, ricettato alla corte di Savoia. E' lodato specialmente, e a buon diritto, un Epitalamio da lui composto per l'inclito suo protettore. Fu anch'esso, cavaliere de' ss. Maurizio e Lazzaro. (N.d.A.)

¹⁰² Giovanni Bottero, scrittore di molti versi e di molte prose, ma degno di lode per un poema sulla *Primavera*, nel quale è descritto il parco di Carlo Emanuele. (N.d.A.)

Possenti voci, e invidiate al mondo
Dalle sfere superne, una di voi,
Sol una in terra ne recasse alcuno
Del paese gentil Genio custode,
Or che ai Sabaudi talami regali
S'affissan due sorelle inclite Genti,
E fausti all'avvenir chieggon destini
Con parole d'amore e di speranza!
Tu almen, qualunque sia fra gl'Immortali
Il nome onde ti piaci, o se ti giova
Quando in terra discendi, esser più tosto
O Contento chiamato, o Gaudio, o Riso,
Angiol dall'ali fulgide e dipinte
Come l'arco dell'Iri, e dalla fronte
Serena più che il puro Espero, vola
Dall'alpe al mare, dalla Magra al Taro,
Dalla Stura al Tesin, per borghi e ville,
Per città, per castella: e in ogni tetto,
Dai palagi de' grandi agli abituri
Dell'umil mandriano, ovunque avvampa
D'amor patrio scintilla, intorno scuoti
I giocondi tuoi crotali, e diffondi
Quel senso di piacer, quell'esultanza,
Che via via, come elettrica fiammella,
Va da popolo e popolo, e prorompe
In concorde acclamar, in universo
Grido che benedice, e de' regnanti
Addolcisce le veglie, e i dì serena:
Talchè il Sir generoso, a cui s'inchina
Tanta parte d'Italia, or che con nova
Provvidenza d'amor al Santo Ramo
Della Pianta Sabauda un fra i più belli
Dell'Austriaco Giardin Fiore marita,
Ne ascolti il suono, e il suo gran cor s'appaghi,
Che ventura in un regno è sua ventura.

Come del queto mar, quando più gaia
Susurrando vi attuffa aura le penne,
Scosso un flutto s'increspa, e il vicin flutto
Risentito s'innalza, e si rovescia
Sugli altri flutti, che via via si destano,
Ed insiem si riurtano e si allargano
In volubili cerchi, infin che tutta
La liquida pianura a poco a poco,
Quanto si estende, gorgoglia ondeggiando,
E si ammonta e si avvalla, e spuma e strepita:
Così della gran festa al primo grido
Mille gridi succedono, e si spandono
Di gente in gente; e quinci e quindi, e ovunque
Allarga il Regno Subalpin le braccia,
Schiere e schiere si mischiano accorrenti,
Turbe a turbe esultanti, ed uno è il plauso,
Uno il clamor che l'aere e i lidi introna. -
Oh! Non t'incresca del mutato cielo,
Vaga stella d'Insubria: oh! Non t'incresca,
Cesarea figlia, dei lasciati a tergo
Lavacri Briantei, nè de' fiorenti
Euganei clivi, nè de' flutti azzurri
Onde il piè ti lambia l'Adria sommessa!
Qui la pura dell'alpe aura ti spira:
Qui ti versa Appennin l'ampio tesoro
Di sue fresche sorgenti: a te la bella
Del Ligustico mar Donna tributa
Delle rose i profumi, e degli aranci
Di che infiora i suoi colli: a te compone
La Sarda Galatea serti e monili
Di coralli e conchiglie; e terra ed onda
Si popolan per te d'adoratori,
Come alla prima del felice mondo
Mitica aurora all'alma Astrea d'intorno
Si affollavan gli umani, e nel celeste
Benigno aspetto non veduto mai
Gli occhi bramosi figgeano ammirando.
Generosi son tutti e illustri figli

Di magnanimi padri, esercitati
Da diversa fortuna, allor che cieche
Ire fraterne, e le mal chiuse all'armi
Degl'ingordi stranieri Itale porte,
In mille brani e mille ebber diviso
Il retaggio d'Augusto; ed or raccolti
Sotto un solo vessillo, e in un composti
Ordin d'amor, come stromenti uniti
In un solo concento.

III

Ecco i robusti¹⁰³

Abitatori del montan paese,
Ove i guerrieri Allobrogi barriera
Fero al punico Marte, e i Nantnàti
E i Centroni e i Medulli e i Branovigi;
Pugnaci genti, che di monti e laghi,
Di selve e valli, e di valor precinte,
Stancàr delle latine aquile il volo.
Quivi in migliore etate una rifulse
Candida croce entro vermiglio scudo,
Che congiunse i dispersi, e, riverita,
Su cento e cento sventolò castella,
E di fulgidi rai sparse la culla
Del prode Umberto delle bianche mani.
D'allor fede e fortuna, onore e gloria,
Ebber seggio in que' monti; e gli chi alpestri
Risuonar delle belliche tenzoni,
Del clamor de' tornei, delle devote
Cantiche de' Crociati; e tutta Europa
Volse gli occhi a'lor prenci, e tremar d'Asia
I bendati tiranni, e Rodi antica
Un alloro nutrì, non morto ancora,
All'elmo d'Amedeo. - Vicini a questi

¹⁰³ Qui l'autore passando, per così dire, in rassegna i vari municipi che compongono il regno di S. M. Procede statisticamente per divisioni, e senza amore di precedenza e di riguardi provinciali così, come all'immaginativa si presentano rapidamente i vari popoli uniti in un sol nodo d'amore, e pei quali professa eguale reverenza.

Popoli bellicosi, ecco i nepoti
Degli antichi Salassi, a cui perenni
Volge la Baltea Dora acque salubri
E mediche sorgenti, e le selvose
Ampie vallee nutron fecondi armenti
E gommiferi abeti. Ivi de' monti
Le viscere tentate offriano un giorno
Preziosi metalli ed inesauste
Vene di ferro agli avari Quiriti,
E i gran macigni che fur base agli archi
Trionfali d'Augusto, e ai ponti e ai circhi
Che non tutti struggea l'età corace. -
Vengon quindi del Gesso e della Stura
I littorani, che, spezzato il giogo
De' lascivi Marchesi, alzar le forti
Mura di Cuneo: e quei d'Alba, riposo
De' vinti Staziali, e mal cambiato
Cogli' infami di Comodo palagi¹⁰⁴
Da un grande ambizioso: e quinci i destri
Popoli di Saluzzo ancor superba
De' suoi dotti Signori¹⁰⁵ e della cuna
Del fabbro industrie de' leggiadri tipi¹⁰⁶,
Per cui si accrebbe di una fronda il serti
Dell'itale Arti; e la vivace gente
Dell'alpestre Monvico, antica madre
De' studi subalpini, e di quel Grande
Che primier nel notturno astro scopriva
Gl'ignivomi erateri, e il Pensilvano
Sofo emulando, al tempestoso cielo

¹⁰⁴ Elvio Pertinace, imperatore romani, e successore di Comodo, uomo ambizioso, ma come non comportavano i tempi. (N.d.A.)

¹⁰⁵ S'intende dei Marchesi di Saluzzo una delle più grandi famiglie italiane. La storia non ha dimenticato la protezione da loro concessuta alle lettere, ed è chiaro tuttavia il nome di Tommaso III autore del Cavaliere errante. (N.d.A.)

¹⁰⁶ Giovanni Battista Bodoni, maggiore dei tipografi antichi e insegnatore ai moderni di nuove norme nell'arte sua, rispettato come tale anche dagli stranieri. Abbiám creduto pagare un debito di osservanza a quell'insigne, facendo servire alla composizione del testo di questo carne, nella prima edizione in foglio, i suoi caratteri, unici forse che ancora rimangono. (N.d.A.)

Rapia col ferro i fulmini guizzanti¹⁰⁷.
Abbandonar del Tanaro le rive
E la città turrita a cui diè nome
Del tremendo Enobarbo il gran nemico,
E i piani di Voghera e di Dertona
Numerose famiglie: e d'Asti i colli
Per vendemmia festanti, ed Acqui altera
Di sue tepide linfe, i lor mandaro
Solerti figli: nè rimase addietro
Del Monferrato l'animosa gente,
I cui padri seguir la formidata
Di Bonifacio insegna ai Bizantini
Trionfi, e al nuovo de' Latini impero.
Quindi gl'industriosi incolti vedi
Del Ticin, del Verbano e della terra
Cinta da tre riviere, a cui perenne
D'acque tesoro i lati campi impingua
Delle cantate in val d'Adige amena
Dal Maron Veronese indiche messi¹⁰⁸
E i nati nelle fertili pianure,
Ove la Sesia aggiungono ed il Cervo
L'onde sorelle: avventurosa prole
D'avi agitati da straniera lutte,
Or fiorente di tutte arti di pace
Cresciuta all'ombra del Sabauda scudo.
Ecco, dai monti a cui lambe l'azzurro
Mediterraneo le ridenti falde,
Manda i suoi figli la contea devota,
Sola rimasta nella ria fortuna
Al costante guerrier, che ad uno ad uno
Del serto avito ricovrando i brani,
Depose alfine nella gran vagina
Il brando vincitore, e alla sua terra

¹⁰⁷ Il Padre Beccaria di Mondovì, a cui la patria sta innalzando un marmo, testimonio alle genti che la riconoscenza dovuto ai grandi tosto o tardi si manifesta. (N.d.A.)

¹⁰⁸ *La Coltivazione del Riso* del marchese Spolverini di Verona, uno dei tanti poemi didascalici, ma primo, dopo l'Alamanni, di cui si vanta l'Italia. (N.d.A.)

Adorato rifulse astro di pace¹⁰⁹.
Van con essi i gagliardi abitatori
Di san Remo e di Oneglia, e gli alpigiani
Della scoscesa Tenda. Ivi tuttora
Il viandante a ricercar si arresta
Il castel della misera Contessa,
I cui destini lamentò con note
Si dolorose il catanese Orfeo¹¹⁰,
E va tendendo avidamente intorno
L'orecchio, quasi ancor oda fra quelle
Solvinghe balze dal vento percosse
Il pietoso suonar flebil liuto
Del giovane Orombello, e la spirante
Melodia della querula romanza. -
E tu, Liguria, dagli aerei gioghi
Dell'Appennino, e dagli orti odorosi
Che si specchian nel mar, da questa a quella
Riviera ove il Sol cade e dove nasce,
Innamorato della tua bellezza,
Affoltarsi pur miri i faticosi
Domatori dei flutti e dei macigni,
Per cui di bella e di superbo il vanto
La Tirrena Cibeles ha fra le genti.
E non men vigorosi, ecco gli adusti
Pel caldo Sol dell'Africa propinqua,
Popoli di Sardegna; inclita terra
Che s'innalza dall'onde incoronata
Dell'isolette sue, qual diamante
Attorniato da perle minori.

IV

Quante al primo alitar del mite Zefiro,
Sovra il dorso de'clivi e lungo i margini
D'irrigue fonti repentine sbocciano

¹⁰⁹ Emanuele Filiberto, principe di nome immortale, il cui simulacro sorge in piazza San Carlo per provvidenza del Re Carlo Alberto. (N.d.A.)

¹¹⁰ Si allude alla celebre opera musicale, *Beatrice di Tenda*, di Vincenzo Bellini da Catania. (N.d.A.)

Candide margarite e brune mambole,
E qua e là pei frutteti e pei vitiferi
Verdi filari gli sciami prorompono
Delle riscosse pecchie innumerevoli,
E a'rai del sol le vitree ali s'inaurano;
Numerose così, così sollecite
Lungo la Dora e l'Eridan si premono
Le allegre schiere dei diversi popoli,
E alla regal Torin, lieta del talamo
A' suoi Prenci augurato, il corso affrettano.
Bella è Torino, e a lei ghirlanda fanno,
Come a regina devote matrone,
Quattro illustri provincie, Ivrea, che un giorno
Splender mirò de'suoi Marchesi in fronte
L'italica corona; e Biella altera
Del suo gran minator, nome onorato¹¹¹

Finchè santo martirio in ciel si chiami

Il morir per la patria; e la durata
Al furor lungo di stagion funeste
Cenisia Susa, come roccia all'urto
Di congiurati flutti; e Pinerolo
Testimon d'alti fatti e nefandi
Sotto il ferro stranier; ma gloriosa.
E rediviva il dì, che del pugnato
Colle d'Assieta udia levarse il grido
Del trionfo di Carlo Emanuele,
E il fremito de' Franchi e degli Iberi
Piombanti nelle valli, ed il compianto
Delle madri sull'Ebro e sulla Senna
Chiedenti invano de' figli il ritorno.
Salve, salve, o Torino! A te due fiumi
Versan fecondatrici urne, e tributa
Di Vertunno i tesori e di Pomona
Pampinosa collina: a te frequenti
Di cocchi e di destrier verdi viali,
Portici spaziosi e fori e templi

¹¹¹ Pietro Micca d'Andorno. Ogni elogio è minore del nome. (N.d.A.)

Apron l'Arti operose; e ovunque il senno
Di Carlo Alberto accenna, ampie palestre
Schiude agl'ingegni vigile Minerva.
Salve ancora, o Torin, perocchè sei
Fra le gemme, onde s'orna il diadema
Serbato al crin di questa nobil Coppia,
La maggior gemma! E tu di ricchi aredi
Venturosa or ti ammanti, e le notturne
Ombre allegri di faci e di carole,
E di scenici ludi: e tu le pompe
De' tornei rinnovelli, emulatrici
Delle gare de' prodi aperte un giorno
Nelle Corti Sabaude, e scuole ai forti,
D'Occidente non men che d'Oriente,
D'onore e cortesia. Perocchè quando
Veleggiava la bella Anna l'Eusino¹¹²,
Fidanzata d'Andronico, un eletto
Drappel di cavalieri e di leggiadre
Nobili donne movea seco ai porti
Dell'augusta Bisanzio; e il dì che tutta
La città dai quattordici rioni
Festeggiava le nozze imperiali,
L'ippodromo sovente insanguinato
Dai Verdi congiurati e dagli Azzurri,
Facea teatro di più gai ludi.
Stupiano ai non ancor visti certami
E ai novelli costumi i molli Greci
Dall'ampie gradinate, intenti al suono
De' giocondi oricalchi, all'abbagliante
Luccicar degli usberghi e delle fascie
D'auro e argento trapunte, e alle aste gravi
Spezzantisi sugli elmi e sugli scudi,
Ai cozzanti cavalli e ai volteggianti
Cavalier per la lizza: e d'inusato
Diletto si sentian scuotere i petti
Quando dal trono sorridea la bella

¹¹² Anna di Savoia, figliuola d'Amedeo V, imperatrice di Costantinopoli. (N.d.A.)

Sovrana al miglior colpo, e quando ignuda
La bianca man dell'odorato guanto
Stendeasi al bacio del campion prostrato
Sui serici tappeti, ed alti intorno
Erano i gridi de' guerrier plaudenti,
E dei cortesi menestrelli i canti.

V

Or tu, d'Anna non men bella, e contenta
Di più fausto imeneo, Cesarea Figlia,
Godi ai giochi Sabaudi, rimembrando
Che in cor ti scorre di Sabauda sangue
Cotanta vena. Ma più godi ai voti
Di un popolo che a' tuoi passi cosparge
Di fior le vie; godi agli auguri e ai peghi
Che da tutti i suoi templi al Ciel solleva
Religione, la cui santa voce
Fa più santa ogni festa e più solenne.
Essa alla luce delle ardenti lampe,
Degl'incensi ai profumi, e de' percossi
Stromenti alle armonie che nella notte
Prolungan le gioconde ore del giorno,
Veglia agli altari, e in alta estasi assorta
S'erge alle stelle, e cogli Angioli parla,
Veglianti scolte de' cristiani regni.
E l'Angiol di Sabaudia apre le azzurre
Penne al lume degli astri, e a vol correndo
Pel Torinese cielo imbalsamato
Dell'ambrosia stillante dei capegli,
Si sofferma sul culmin di Superga,
Tutta quanta d'un guardo misurando
La soggetta pianura. Il sacro Monti
La presenza ne sente; e trema e ondeggia,
Come quel dì che di fulminea spada
Il braccio armato, l'Angiolo venia
Del grande Eugenio al fianco, e a lui spirava

Di Torino la difesa e la riscossa¹¹³.
Allor delle arche rimosso il coperchio,
I dormienti in fondo al santuario
Sabaudi Prenci, alzan la fronte, ed escono
Meravigliati a riveder la limpida
Faccia del cielo e la città diletta
Irradiata da tanta letizia.
Allor tutto il passato alle lor menti
Chiaro si affaccia come in tela pinto,
E il presente e il futuro: e i venerandi
Volti composti ad ineffabil gioia,
Benedicono a Voi, cari all'Eterno,
Magnanimi Parenti, a Voi, speranza
Di tante e tante region devote,
Giovani fronti, e a Te felice, e in queste
Ore solenni salutato in terra,
Talamo nuzial, pegno sicuro
Del favor di Colui nella cui destra
Stan de' regni le sorti, e dei monarchi.
Immaginar non può frale pensiero,
Nè uman labbro narrar qual fra que' santi
Spiriti soave ragionar si faccia,
E qual di eventi all'avvenir servati
Vaticinar concorde. Il solo, il solo,
Che a comprenderli vale, Angiol librato
Sulla vetta del monte i pii raccoglie
Fervidi voti, qual de' fior l'olezzo
Raccoglie vespertina aura sull'ali;
E ripigliando la siderea via,
Sollecito li reca a piè del trono
Ove siede l'Eterno, e li deone
Come fumo odorato d'olocausti
Rapito sull'altar de' Patriarchi.

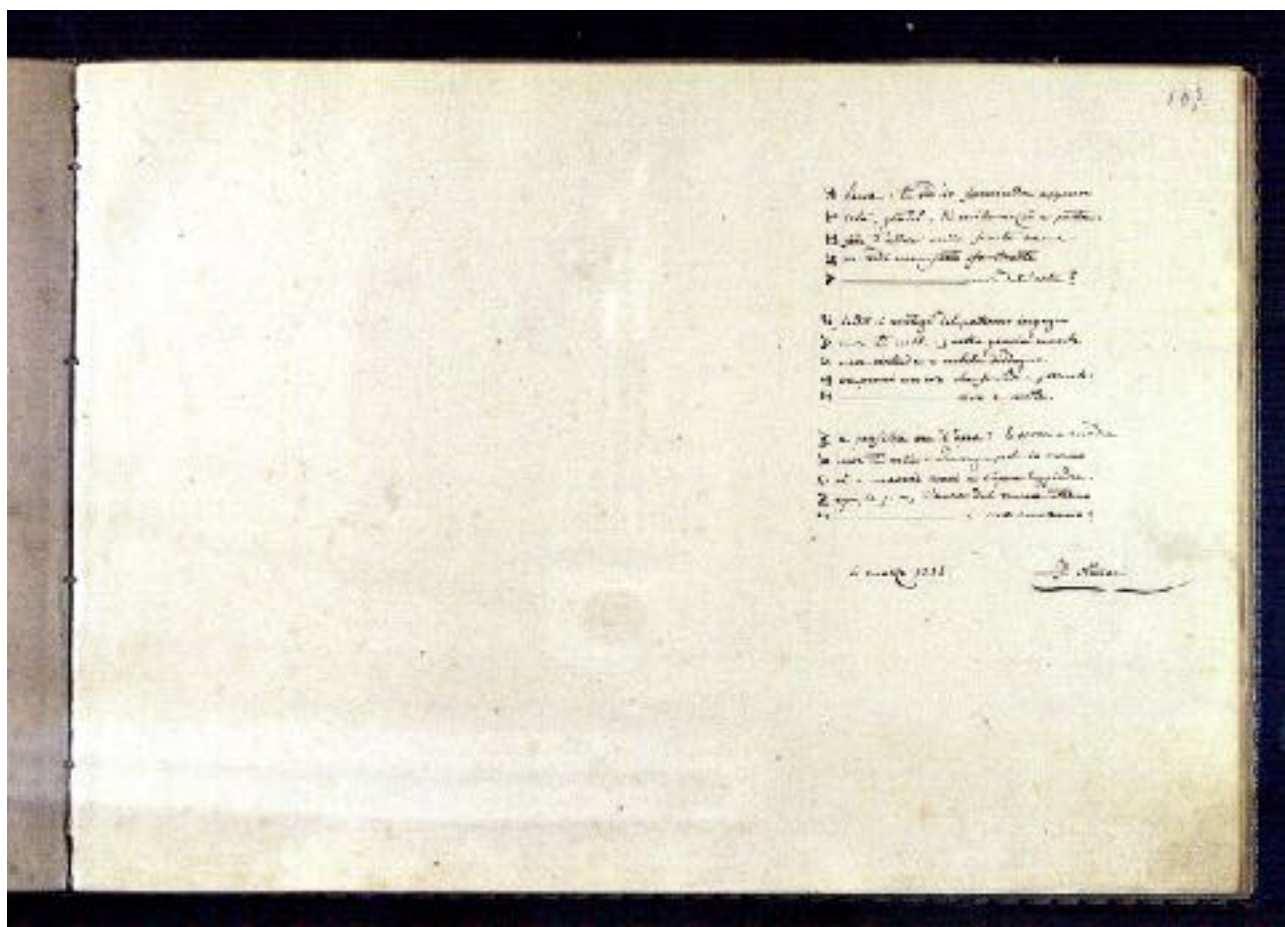
Torino, 1842

¹¹³ Leggasi, e non si dimentichi, la grave istoria dell'assedio di Torino. (N.d.A.)

4.2 *L'album inedito di Elena D'Aste*

Pur non rientrando espressamente nei documenti conservati presso l'Archivio dell'Istituto Mazziniano, ma presso la Sezione Conservazione della Biblioteca Berio di Genova, si vogliono includere nell'appendice documentaria anche alcuni documenti che riportano le firme di personaggi presi in esame in precedenza, estratti dall'album di Elena D'Aste, figlia del noto Ippolito, che come all'uso del tempo collezionava firme più o meno famose nel suo album personale, ad auspicio di una sua futura pubblicazione e per rendere il dovuto omaggio ad un importante documento dell'epoca risorgimentale che ha guidato le mie prime mosse nella ricerca in ambito storico artistico genovese.

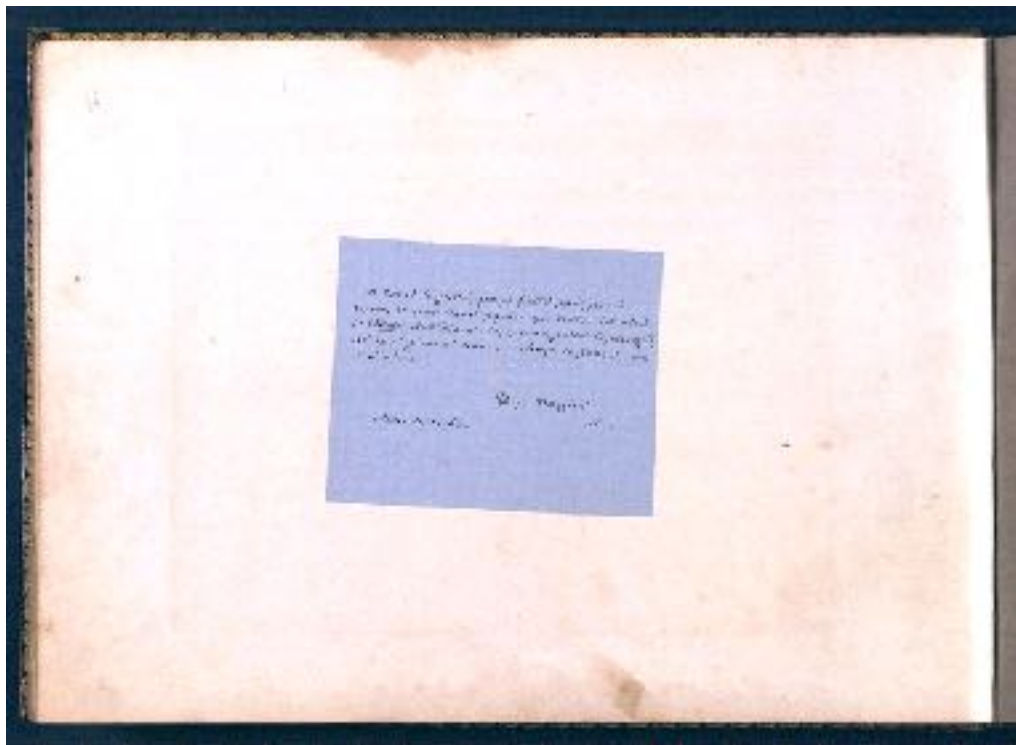
Ode ad Elena D'Aste, di Federigo Alizeri, 4 marzo 1858



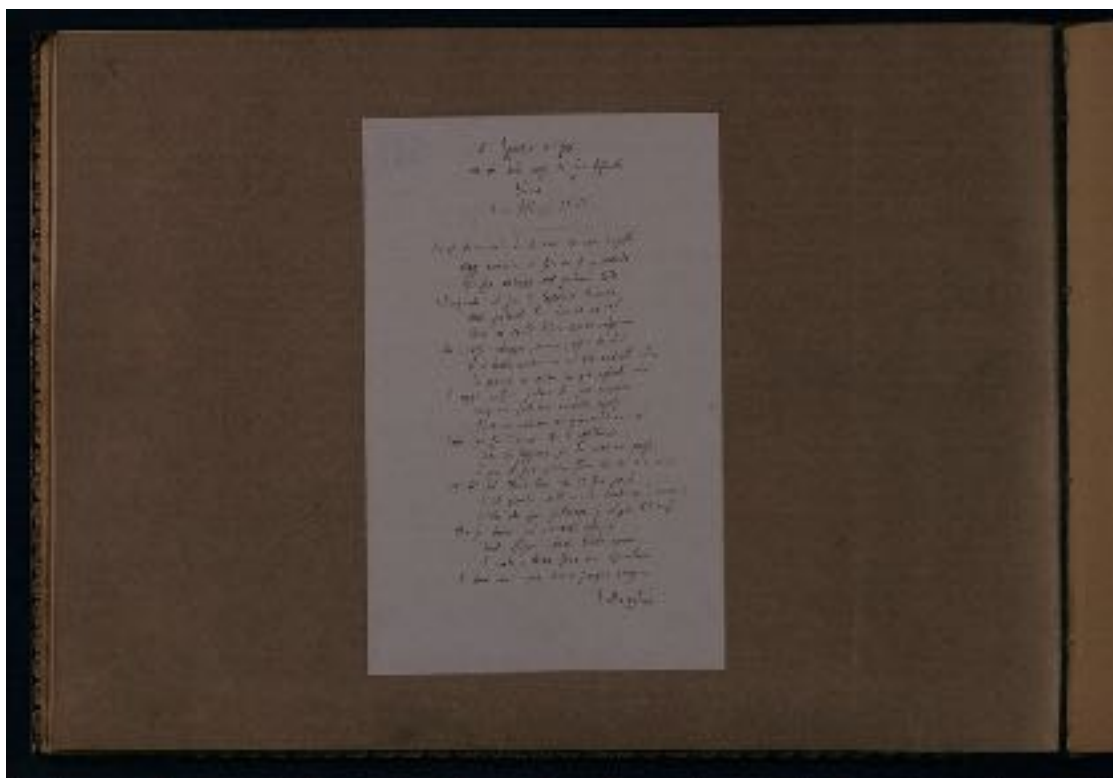
Sospiro alla patria, A. Maffei

[illegible]

Biglietto di Giuseppe Mazzini, novembre 1856



A Ippolito D'Aste nel dì delle nozze di sua figliuola Elena. 2 Febbraio 1856



Bibliografia

- AA.VV., *La musica del Risorgimento a Genova (1846-1847)*, Compagnia Dei Librai, Genova 2006
- AA.VV., Mostra a cura di Maria Elisa Tittoni, *Il Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo*, Gangemi Editore, Roma 2010
- F. Alizeri, *Le feste genovesi per le faustissime nozze di S.A.R. Vittorio Emanuele Duca di Savoia con S.A.I. e R. Maria Adelaide Arciduchessa d'Austria*, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese 1984
- F. Antinucci, *Musei virtuali. Come non fare innovazione tecnologica*, Roma-Bari 2007
- G. Assereto, *Dall'antico regime all'Unità*, in "Storia d'Italia, le regioni dall'unità a oggi. La Liguria", a cura di A. Gibelli e P. Rugafiori, Einaudi, Torino 1994
- H. Bakhshi, David Throsby, *New technologies in cultural institutions: theory, evidenze and policy implications* in *International Journal of Cultural Policy*, p. 1-18, 2011
- A.M. Banti, R. Bizzocchi a cura di, *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Carocci, 2002
- A.M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, Economica Laterza, edizione digitale 2008
- A.M. Banti, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Laterza, Bari 2018
- A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, edizione digitale 2011

- A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, edizione digitale 2011
- A.M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi a cura di, *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Laterza, edizione digitale 2015
- L. Beltrami, *Le carte di Gian Carlo Di Negro*, in "Gio Carlo Di Negro (1769-1857). Magnificenza-Mecenatismo-Munificenza" Atti del convegno di Studi di Genova, 30 Giugno 2010, a cura di Stefano Verdino, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, Genova
- C. Bertuglia - S. Bertuglia - F. Magnaghi Agostino, *Il museo tra reale e virtuale*, Editori Riuniti, Roma, 2000
- M. Bologna, a cura di, *Gli Archivi Pallavicini di Genova*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 1963
- N. Bonacasa, *Il Museo on line. Nuove prospettive per la museologia in Digitalia 1*, 2011
- E. Bonacini, *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Aracne Editrice, Roma 2011
- E. Bonacini, Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione dell'utente alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale, in *Il capitale culturale. Studies on the Value of the Cultural Heritage*, 5: 93-125, 2012
- I. E. Buttitta, *Le vite degli altri. La storia come racconto*, in *Millenovecento. Storie di siciliani* (a cura di Alessia Porto), Edizioni di Passaggio, Palermo 2010
- R. Caddeo, *Inni di guerra e canti patriottici del popolo italiano*, Casa Editrice Risorgimento, Milano 1915
- J. Cage, *John Cage and Roger Reynolds: A Conversation*, in "The Musical Quarterly", Volume LXV, Issue 4, Ottobre 1979
- M. Cappellini, *Applicazione di nuove tecnologie alla Galleria degli Uffizi e all'Istituto e Museo di Storia della Scienza a Firenze*, 1997
- M. Capra, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in "La divulgazione musicale in Italia. Atti del convegno (Parma, 5-6 novembre 2004)", a cura di A. Rigolli, Torino, EDT, 2005

- O. Cartaregia, C. Farinella, G. Grigoletti, a cura di, *La musica dei libri. Opere musicali dei secoli XIII-XIX della Biblioteca Universitaria di Genova. Catalogo*, Con saggi di A. De Floriani e G. E. Cortese, Biblioteca Universitaria di Genova, Genova 1996
- P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di archivistica*, Carocci Editore, Roma 2008
- J. Clifford, George E. Marcus, *Scrivere le cultura. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Universale Meltemi, Roma 2005
- G. Contini, *Letteratura italiana del Risorgimento*, Bur, Milano 2011
- E. Costa, G. Fiaschini, L. Morabito, a cura di, *Fratelli d'Italia: Goffredo Mameli e Genova nel 1847*, Marco Sabatelli Editore, Genova, 1998
- E. Costa. *Le carte di Giacomo Balbi Piovera all'Istituto Mazziniano*, Rassegna storica del Risorgimento, 1977, pp. 215 - 223
- E. Costa, L. Morabito, *Federigo Alizeri testimone delle vicende contemporanee: i festeggiamenti di Genova per le nozze del duca di Savoia*, in "Federigo Alizeri (Genova 1817 - 1882) un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche", atti del convegno, a cura di Marisa Dalai Emiliani, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, Genova 1988
- M. T. Croce, *Il portale degli archivi della musica: uno strumento di divulgazione del patrimonio musicale*, in "Quaderni Estensi, IV 2012
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017
- F. dell'Arco, *L'Effimero Barocco, Strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni, Roma 1977
- E. De Negri, Carlo Barabino. *Ottocento e rinnovamento urbano*, Sagep Editrice, Genova 1977
- E. Franzina, *Inni e canzoni*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di Mario Isnenghi, Laterza, Roma 1996
- P. Galluzzi, P. A. Valentino, a cura di, *Galassia web. La cultura nella rete*, Firenze 2008
- L. Gamberini, *La musica strumentale nel 1800 a Genova: fonti e documenti*, E. R. G. A., Genova 1974
- C. Geertz, *Interpretazioni di culture*, Il Mulino, Bologna 1998

- L. Ghio, *L'approccio critico di Federigo Alizeri alla cultura figurativa dell'ottocento genovese*, in "Federigo Alizeri (Genova 1817 - 1882) un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche", atti del convegno, a cura di Marisa Dalai Emiliani, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, Genova 1988
- P. Gossett, D. Macchione, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, in "Il Saggiatore musicale" vol.12 No.2 pp.339-387, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2005
- M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, a cura di, *Hayez*, Electa, Milano 1983
- A. Granelli, F. Tracò, a cura di, *Innovazione e cultura. Come le tecnologie digitali potenzieranno la rendita del nostro patrimonio culturale*, Milano 2006
- M. Grosso, *Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530)*, in "Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630", a cura di S. Brunetti, Pagina soc. coop., Bari 2016
- M. Guercio, *Conservare il digitale*, Editori Laterza, Lecce 2013
- A. Hauser, *Sociologia dell'arte: vol. II: dialettica del creare e del fruire*, Einaudi, Torino 1977
- R. Iovino, R. Ponte, a cura di, *Giuseppe Verdi, le lettere genovesi*, Istituto Nazionale di Studi Verdini, Parma 2013
- A. F. Ivaldi, *Una "macchina" funebre nella chiesa dei Padri Somaschi (1683). Annotazioni sugli apparati effimeri genovesi di fine seicento*, relazione presentata al Convegno "La Liguria delle Casacce. Confraternite e Storia del Teatro", Genova, 28-29 maggio 1982, copia della biblioteca digitale della Società Ligure di Storia Patria
- J. Le Goff, *Documento/monumento* in Enciclopedia Einaudi, vol.5, Torino 38-48, 1978
- R. Leydi, *Canti sociali italiani*, Edizioni Avanti, Milano 1963
- U. Levra, *Fare gli Italiani: memoria e celebrazione del Risorgimento*, in volume 15 di "Pubblicazioni del comitato di Torino dell'Istituto per la storia del

Risorgimento Italiano, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del
Risorgimento Italiano, Torino 1992

- M. Lunghi, a cura di, *Cultural heritage on line. The challenge of accessibility and preservation*, Atti della conferenza internazionale, Firenze 2006, Milano 2007
- N. Manicardi, *Storia d'Italia nel canto popolare*, Forni Editore, Sala Bolognese 1996
- S. S. Marini, *La storia nei canti popolari siciliani*, Giliberti, Palermo 1870
- G. Mazzini, *Filosofia della musica*, La Lepre edizioni, Roma 2019
- G. Mazzini, *Scritti politici*, a cura di T. Grandi, A. Comba, prefazione di M. Viroli, Utet, Torino 2015
- M. Migliorini, *Scritti inediti o poco noti di Federico Alizeri, tra civismo e storia delle arti*, in "Federigo Alizeri (Genova 1817 - 1882) un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche", atti del convegno, a cura di Marisa Dalai Emiliani, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, Genova 1988
- G. Monsagrati e A. Villari, a cura di, *Mazzini, vita, avventure e pensiero di un italiano europeo*, Fondazione Carige, Genova 2012
- M. L. Montagnani, Dal peer-to-peer ai sistemi di Digital Rights Management. Primi appunti sul melting pot della distribuzione on line, «Il diritto d'autore», 2007
- R. Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Vallardi, Milano 1963
- M. R. Montiani, "I migliori monumenti sepolcrali della Liguria illustrati da Federigo Alizeri" (1839) e il gusto neogotico a Genova, in "Federigo Alizeri (Genova 1817 - 1882) un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche", atti del convegno, a cura di Marisa Dalai Emiliani, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, Genova 1988
- G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, Il Mulino, Bologna 1975
- C. Naselli, *Il canto popolare politico nel decennio di preparazione*, in "Siculorum Gymnasium. Rassegna semestrale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania", v/2, luglio-dicembre 1952

- C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Einaudi, Torino 1974
- M. Panzeri, *Interfacce internet dei musei d'arte in Italia: presupposti di una prospezione*, in “Digitalia, rivista del digitale nei beni culturali”, Anno V, Numero 1 – 2010
- P. Peluffo, L. Rossi, A. Villari, a cura di, *Garbaldi e la spedizione dei Mille*, Fondazione Carige, Genova 2011
- S. Pigliapoco, a cura di, *Conservare il digitale*, EUM Edizioni Università di Macerata 2010
- G. Pitrè, *Cartelli, pasquinate, canti del popolo siciliano*, Palermo s.e., 1913
- A. Pompilio, *Archivi musicali in rete*, in “QE” -2009/0
- I. Porciani, *La festa della nazione: rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia Unita*, Il Mulino, Bologna 1997
- A. Quondam, *Risorgimento a memoria: le poesie degli italiani*, Donzelli Editore, Roma 2011
- M. Ribaudò, a cura di, *Quaderno di Arca dei Suoni 2*, CRicd, ISBN 978-88-98398-02-7, Palermo 2013
- M. Ridolfi, a cura di, *Almanacco della Repubblica. Storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, Bruno Mondadori, Milano 2003
- F. Rocchi, a cura di, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, Parenti, Firenze 1961
- F. Romani, *Liriche*, Volume II, Tipografia Vincenzo Guglielmini, Milano 1844
- G. Roncaglia, *Gli Archivi Digitali fra memoria e ri-creazione*, in “L'informazione bibliografica” 1/2000 gennaio-marzo, DOI 10.1407/3284, ISSN 0391-6812
- F. Sborgi, a cura di, *1770 - 1860 Pittura neoclassica romantica in Liguria*, catalogo della mostra, Ente Manifestazioni Genovesi, Genova 1975
- A. Schinelli, *Canzoniere del popolo italiano*, Milano, Alba 1930; dallo stesso autore, *Nuovo canzoniere italiano*, Signorelli, Milano 1948
- J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, RCS Libri, Milano 2000

- *SIUSA Linee guida per l'inserimento dei dati nella parte descrittiva. Versione 02*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi Servizio III - Archivi non statali, redatto nel 2004
- *SIUSA - Genesi e sviluppi di un progetto*, a cura di Daniela Bondielli («Bollettino d'informazioni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», XI, 2001
- C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2001
- C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, edizione digitale 2015
- K. Stockhausen, *Sulla musica*, a cura di Robin Maconie, Postmedia, Milano 2014
- B. Tobia, *Una patria per gli italiani: spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Laterza, 1991
- J. Trant, D. Bearman, a cura di, *Museums and the web 2008. Proceedings*, Toronto 2008
- A. Vannucci, *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848*, vol. I, Poligrafia Italia, Livorno 1849
- F. Varallo, *Apparati effimeri, feste e ingressi trionfali nella Lombardia barocca e tardobarocca*, in “Lombardia barocca e tardobarocca. Arte e architettura”, a cura di Valerio Terraroli, Skira, Milano 2004
- G. Vettori, *Canzoni italiane di protesta 1794-1974. Dalla rivoluzione francese alla repressione cilena*, Newton Compton, voll. I-II, Roma 1974
- L. Vigo, *Raccolta amplissima di Canti popolari siciliani*, Galatola, Catania 1870
- J. Yasko, *Museums and the web 2.0*, «Museums news», 2007, 86, 4

Sitografia

- www.archimuse.com
- www.chcp.org
- www.comune.torino.it/infogio/ric/2016/pub27725.htm
- www.fc.retecivica.milano.it/remweb/Tesoro/03sito/dweb/mvm/index.htm
- www.icom.museum.com
- www.mimo-international.com
- www.minervaeurope.org/
- www.musei-it.net/index.php
- www.musicinventions.org
- www.org.usd.edu/nmm/galleries.html
- www.terredipiero.it/it
- www.themomi.org/museums/index.html
- www.zhdk.ch/index.php?id=icst_soundcolourspace
- <https://www.pcworld.com/article/2031424/review-musescore-is-powerful-and-free-musical-notation-software.html>
- <https://simplyrobert.wordpress.com/2015/02/17/musescore-2-0-beta/>
- <https://www.scoringnotes.com/people/an-interview-with-thomas-bonte-on-the-release-of-musescore-2-0/>
- <http://www.prweb.com/releases/2011/6/prweb8514962.htm>
- <http://www.prweb.com/releases/2015/03/prweb12589042.htm>
- <https://musescore.com/>
- <http://www.arcadeisuoni.org>
- <http://www.cricd.it>
- <https://www.youtube.com/watch?v=qGnkZnm9MPw>